

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

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

ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ:
КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Збірник статей

Випуск 2

Івано-Франківськ
«Симфонія форте»
2014

УДК 82.091(045)
ББК 83в6
Л 64

*Друкується за рішенням Ученої ради
Інституту філології Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(протокол № 8 від 30 квітня 2014 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.

Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті Л 64 докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск 2. Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. – 176 с.
ISBN 978-966-286-006-1

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**

ISBN 978-966-286-006-1

©Автори статей, 2014

*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

Богачевська Лілія. Поетикальні особливості сатиричного зображення (на прикладах роману Ч. Діккенса «Тяжкі часи» та повісті Леся Мартовича «Забобон»).....	6
Гуляк Тетяна. Ключові мотиви жіночого детективу І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс: порівняльне зіставлення	15
Девдюк Іванна. Концепція історичного роману Вальтера Скотта в рецепції Пантелеймона Куліша.....	21
Кураш Наталія. Біблійні алюзії у творах Дж. Мільтона «Втрачений рай» та Д. Брауна «Ангели і демони»	31
Малишівська Ірина. Типологічне зіставлення художнього функціонування деталі в романах Валерія Шевчука «Набережна 12», Коліна Вілсона «Паразити свідомості» та Айріс Мердок «Під сіткою»	35
Рега Данило. Індивідуальна модель у поезії Б. Ясенського та М. Семенка: компаративний аналіз	43
Телегіна Наталія. Своєрідність інтерпретації творчості Джозефа Конрада Вітом Тарнавським.....	49
Яцків Наталія. Жанрові модифікації новелістики Василя Стефаника в контексті французької малої прози XIX ст.	59
Яцюк Іванна. Дійсність та вигадка у британській та українській літературній казці	71

Зарубіжна література й актуальні проблеми теорії літератури

Василенко Катерина. Літературні алюзії в романі Сергея Лукьяненка «Недотепа»	79
Гаврилюк Марта. Специфіка літературної казки О. Уайльда.....	84
Геналюк Наталія. Проблема соотношения романтических и реалистических тенденций в образе Андрия (на материале повести Н. Гоголя «Тарас Бульба»).....	90
Димид Тетяна. Концепція трагедії Крістофера Марло в контексті англійського театру епохи відродження	96
Лепьохін Євген, Загорняк Наталія. Екзистенціалізм як художньо-естетичне явище.....	100
Мінцис Елла. Літературна казка Енід Блайтон: жанрові та лінгвостилістичні особливості	109
Нісевич Світлана. Образ художника як компонент образної системи літературного твору	116

Орнат Наталія. Поетикальні особливості творчої спадщини польського письменника Домініка Магнушевського	123
Петренко Леся. Художні особливості стилю наукового фантаста Роберта Хайнлайна	129

Методика викладання зарубіжної літератури у вищих та середніх навчальних закладах

Зорій Мар'яна. Своєрідність інтертекстуального аналізу у творі «Пригоріла шарлотка» польської письменниці Еви Штадтмюллер .	134
Купрейчук Лілія. Методика вивчення новелістики Григора Тютюнника на уроках української літератури в профільній школі..	138
Мартинець Алла. До проблеми зацікавлення учнів уроком світової літератури.....	144
Тереховска Олена. «Капитанская дочка» к проблеме названия и темы повести А. С. Пушкина	149

Теорія і практика перекладу: сучасний стан та перспективи розвитку

Скарбек Ольга. Функціональне призначення деталі у новелі Гі де Мопассана «Вендетта» та її українському перекладі	156
Цюпа Людмила. Особливості лінгвокультурної адаптації новели Проспера Меріме «Матео Фальконе» в українських перекладах	162

Пам'яті професора Романа Теодоровича Гром'яка

Спатар Ірина. Частинку свого серця він віддавав кожному з нас... 170	170
Ткачук Тамара. Пам'ятаємо, любимо, сумуємо	170

Відомості про авторів	172
------------------------------------	------------

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 82.092

Лілія Богачевська

ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ САТИРИЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ (НА ПРИКЛАДАХ РОМАНУ Ч. ДІККЕНСА «ТЯЖКІ ЧАСИ» ТА ПОВІСТІ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА «ЗАБОБОН»)

В історії людства художня література часто ставала засобом пропаганди ідей та переконань. Виникнення сатиричного тексту, вочевидь, стало наслідком поширення ідей гуманізму та принципів відкритої ліберальної дискусії. Сатира – універсальне літературне явище у світовому контексті, різновид комічного художнього відображення дійсності. Цим словом ще давньоримські поети називали байки, памфлети, шаржі з намішкувато-повчальним тоном, пізніше назва перейшла на сатирично-гумористичні оповідання та романи, які створювали митці різних країн світу в різні часи від античності до сучасності. Високого рівня майстерності досягли Аристофан, Петроній, Дж. Бокаччо, Ф. Рабле, Ж-Б. Мольєр, Дж. Свіфт, Г. Гейне, В. Теккерей, А. Франс, Марк Твен, Б. Шоу, Я. Гашек та інші. Серед українських майстрів слова у сатиричному стилі писали: Г. Сковорода, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Л. Глібов, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, В. Винниченко, Остап Вишня тощо. В історії англійської та української літератур XIX ст. особливе місце серед авторів сатиричних творів займають імена Чарлза Діккенса та Леся Мартовича.

Ч. Діккенс – митець, який сприймав дійсність через призму комічного та відтворював її у своїх творах, органічно поєднуючи гумор і сатиру. Проте, як уже зазначалося, у ранньому періоді його творчості переважає веселий, жартівливий настрій, оптимізм світогляду, віра в можливість покращення суспільного життя засобами моралі, тоді як у художньому доробку другої половини життя ілюзія щастя зазнає краху, отже, романи здебільшого пронизані сатиричного пафосу.

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” [19]. У критичній думці Заходу добре відоме дослідження Дж. Кінсайда “Діккенс і його риторичний сміх” [16], 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-Куцок, 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. Обох 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. У літературному доробку обох письменників знаходимо розмаїття типів та характерів різних соціальних верств, їхні художні образи наділені самотутніми рисами, з індивідуалізованою мовою, жестами, манерою говорити.

М. Ласло-Куцок 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-Куцок 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. Це високохудожній оригінальний витвір мистецького слова, де літературна мова поєднується з галицьким діалектом, який письменник у листі до редакції (початок березня 1912 року) свідомо просить не змінювати, щоб якомога точніше передати колорит душі галичанина. 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. Сам Ч. Діккенс вважав, що в цьому творі “сатира направлена проти тих, хто бачить цифри та факти” [18, с. 616]. Тут автор описав процес індустріалізації, що набирала швидких темпів розвитку, говорив про освіту, яка потребувала реформ. 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” [17].

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]. Звісна річ, унікальність роману полягає в

різнобічному зображенні дійсності, звідси – значна кількість персонажів, багатоплановість, натомість у повісті змальовується історія життя однієї людини в зіткненні з долями інших.

Як відомо, об'єкти проти яких спрямовані викривальні висловлювання завжди характеризуються виразністю, чіткістю, адже цей авторський пафос виражає його симпатії й антипатії. Сатира – результат суперечностей прогресивних та реакційних поглядів у особливо гострій формі, тому її розквіт здебільшого припадає на революційні періоди історії. Цей різновид комічного підкреслює дисгармонію між явищами потворними й естетичним ідеалом прекрасного. Прикметно, що кожен із письменників звернувся до опрацювання соціально-політичної тематики у своїй прозі, наслідуючи давні традиції античної літератури (ще в “Сатириконі” Петроній відображає характерні риси епохи “римського світу”). Спільна риса їх творчості – викривально-сатиричний пафос оповіді, а об'єктами сатири стали найболючіші суспільні вади. Пригадаймо, що митці не були учасниками, проте обидва були свідками виступів народних мас проти гніту: чартистського руху в Англії (1838-1848) та заворушень в Україні (кінець XIX – початок XX століття). Творчі натури не могли стояти осторонь позитивних змін, їх зброєю були викривальні твори. Справді, “при нормальному стані речей місце сатири – саме на передовій: розчищаючи авгієві конюшні, оголюючи кричущі соціальні та психологічні деформації, гнівно висміюючи порок і вульгарність, вона прокладає шлях новому, пробуджує суспільну самосвідомість, вказує на найнебезпечніші хвороби” [15, с. 14].

Літературні постаті Ч. Діккенса та Леся Мартовича привертають увагу читача глибоким аналітичним розумом, ідейною безкомпромісністю, політичною ціленаправленістю, громадською настановою, широтою й осягненням естетичного узагальнення, досконалістю художньої форми. Засобом боротьби митці обирають сміливе, відверте слово. З. Лібман пише, що коли чуєш сміх Ч. Діккенса “сльози скривджених і упосліджених ситої Англії перетворюються у грізний водоспад, що лякає усіх тих, хто втратив людяність, у кого душа стала зливком золота, прикрашеного фальшивими діамантами” [7, с. 111]. В. Лесин вважає, що сатира Леся Мартовича ставала дедалі політичнішою та була спрямована проти “маскованих під народо-владдя гнобительських порядків у цісарській Австро-Угорщині” [6, с. 6].

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. Дікенса. 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.

Обидва твори характеризуються контрастністю соціальних прошарків. Так, у повісті “Забобон” Лесь Мартович висміяв моральний розлад попівської клерикальної частини буржуазної інтелігенції, описав важке життя галицького селянства, а в романі “Тяжкі часи” Ч. Діккенс проникливо аналізував працю й побут міських робітників і гостро картав раціоналістичну філософію утилітаризму, яка стояла на заваді добробуту трударів.

Приміром, у повісті “Забобон” перед нами постає галерея образів: з одного боку, розбещене панство (сварливий панотець Матчук, який має єдину надію побачити сина в “мундирі з золотим ковніром”; його син, розледачілий дурисвіт, обломовець Славко; донька Галя, моральний покруч; її чоловік піп-баляндрасник Радович; розпусник і п’яниця, шляхтич Краньцовський), а з іншого, мужицький світ, який прагне жити по-новому (наймит Іван, сільський “філософ” Петро Оскам’юк, костоправ Павло Гаєвич, злодій Гринько, повія Варвара та багато інших). Кожний літературний образ, головний чи епізодичний, – колоритний, наділений своєрідними та самобутніми рисами.

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, с. 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 спання 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 молодикау “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 скарикатурених “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. Києнка, Ч. Діккенс “звертається до поезики готичного роману, та сатира його набуває гротескних рис” [4, с. 11].

Літературні герої Ч. 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 талант 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 баляндрасника 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. Беляєва Ю. Синхронные и диахронные связи / Ю. Беляєва // 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. – 299с.
3. Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза / М. Зеров // Зеров М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – 600с.
4. Киенко И. Сатирическая проза Мюриел Спарк / И. Киенко. – К., 1987. – 238с.
5. Ласло-Куцюк М. Ключ до беллетристики / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Мустат, 2000.
6. Лесин В. Лесь Мартович. Літературний портрет / В. Лесин. – К., 1962. – 95с.
7. Лібман З. Чарльз Діккенс / З. Лібман. – К.: Дніпро, 1982. – 184с.
8. Мартович Лесь. Забобон / Лесь Мартович. – К.: Дніпро, 1985. – 351с.
9. Марчук Г. Сатира Леся Мартовича в контексті сатиричних жанрів доби / Г. Марчук. – К.:ІВЦ Держкомстату України, 1999. – 141с.

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. Погребник // Леся Мартович. Забобон. – К., 1985. – С. 5-20.
12. Погребенник Ф. Леся Мартович. Життя і творчість / Ф. Погребник. – 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. Шкловский Е. Зеркало для призраков: Современная сатира в поисках темы / Е. Шкловский // Литературное обозрение. – 1987. – № 6. – С.14-18.
16. Kincaid J. Dickens and the Rhetoric of Laughter / J. Kincaid. – Oxford: Clarendon Press, 1972. –123 p.
17. Leavis F. and G. Dickens the Novelist / F. Leavis. – London: Chatto and Windus, 1970. – 210 p.
18. Letters. Tauchnitz Edition, 1880, vol. II, p. 616
19. Priestly J. Pictorial biography of Dickens / J. Priestly. – Tomlin, 1961. – 189p.

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.

КЛЮЧОВІ МОТИВИ ЖІНОЧОГО ДЕТЕКТИВУ І. РОЗДОБУДЬКО ТА Д. Л. СЕЙЕРС: ПОРІВНЯЛЬНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

Запорукою існування будь-якого літературного твору є його сюжет, з домінуючим елементом – мотивом. У літературознавстві ще й досі то-чаться дискусії щодо чіткого визначення поняття «мотив». Згідно зі слов-ником літературознавчих термінів за редакцією Р. Т. Гром'яка, мотив – тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет) [4, с. 469]. Проте «історія» цього терміна є довготри-валою. Аристотель у «Поетиці» виділяв неподільну смислову одиницю (міф), яка складала основу сюжету давніх трагедій. Н. Буало і П. Корнель ввели поняття «сюжет», що дало поштовх для подальшого дослідження мотиву. Дана розвідка продовжує традицію і фокусується на компара-тивному аспекті вищезгаданої проблеми.

Об'єктом представленої на розгляд статті вибрано твори української письменниці І. Роздобудько й англійської – Д. Л. Сейерс, які мають ряд спільних і відмінних ознак на рівні сюжетотворення, предметом – спільні й відмінні мотиви твору як елементи *фабульної організації детективу*. Мета статті – спираючись на існуючі дослідження у теорії жанру (К. Гейл-брун, М. Кронгауз, Н. Смірної), описати аналогічні та розбіжні мотиви як першоелементи сюжету в українському та англійському жіночому детективі.

Виклад основного матеріалу і обґрунтування отриманих результатів дослідження. Значний внесок у теоретичну розробку літературознавчої ка-тегорії мотиву зробили О. Веселовський, Б. Томашевський, Б. Гаспаров, Б. Путілов, І. Силантьєв та ін. Найпростіший вид мотиву може бути вира-жений формулою $a+b$: зла стара жінка не любить красуню і дає їй небез-печне для життя завдання. Кожна частина формули здатна видозмінню-ватися, особливо піддається для нарощування b ; завдань може бути два, три (улюблене народне число) й більше; на шляху богатирів буде зустріч, але їх може бути й декілька. Так мотив виростає в сюжет [1, с. 246].

У 1920-х роках В. Пропп заперечив елементарність мотиву. Узагаль-нену фразу, яку О. Веселовський називав мотивом, наприклад «Змій ви-крадає дочку царя», можна, згідно з теорією В. Проппа, розчленувати що-найменше на чотири семантичні елементи: «змій», «викрадення», «донь-ка», «цар». Звернувшись до вивчення інваріантних та варіативних еле-

ментів у російських чарівних казках, В. Пропп з'ясував, що дійові особи є змінними, а їхні дії, які дослідник назвав функціями, постійними. Згодом функціональний підхід до сюжетобудови розповідних текстів розвинули до абстрактно-логічного рівня у своїх працях французькі структуралісти Р. Барт, Ц. Тодоров, К. Бремон, А. Ж. Греймас [5, с. 143].

Б. Томашевський, як і інші дослідники-формалісти, вдався до плідного протиставлення тематичного (семантичного) й композиційного (синтаксичного) планів. Учений стверджував, що, розклавши твір на тематичні частини, можна дійти до найдрібніших, неподільних елементів, які змальовують окремі дії, події або речі. За Б. Томашевським, кожне речення має свій мотив. Учений поділяв мотиви на зв'язані (ті, які під час переказу фабули не можна опускати, не порушивши причинно-наслідкового зв'язку між подіями) і вільні (побічні мотиви, подробиці, які не мають значення для фабули, хоча можуть відігравати важливу роль у сюжеті). Поєднуючись, зв'язані мотиви утворюють тематичний зв'язок – фабулу («сукупність мотивів у їхньому логічному причинно-часовому зв'язку»), а композиційний зв'язок між ними – це сюжет («сукупність тих самих мотивів у тій послідовності і зв'язку, в яких вони дані у творі») [1, с. 146].

Якщо за М. Бахтіним виокремити формальний і змістовий аспекти жанру, то саме мотив забезпечує єдність між ними, сприяє створенню загального образу світу, матеріалізує комплекс тем і проблем, формує жанровий зміст твору. Мотив є також важливою складовою структури стилю. Через мотивну організацію творів виявляється стиль митця, традиції й новаторство художника, діалектика загального та індивідуального в його стилі. Мотив (або комплекс мотивів) нерідко стає стильовою домінантою творчості митця або навіть загального стилю епохи [1, с. 147]. Проаналізуємо мотиви, які творять художній світ детективних творів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс.

Мотив втечі. Прагнення «сховатись», «вижити», «втекти» більш притаманне, звичайно ж, жіночим персонажам Ірен Роздобудько. Вони прагнуть вижити різними способами та методами, прагнуть осмислити своє існування, навіть опиняючись у глухому куті. Головна героїня роману «ЛСД», Пат, чітко виконує всі правила згаданого закладу, але в певний момент стає на дорогу пізнання: «Я одягла халат. І вилізла на підвіконня. Поранила ногу. І палець на правиці. Подумала скоромовкою – «щояроблющояроблющояроблющоя...» – і зістрибнула вниз» [8, с. 183]. У доробку письменниці часто відбувається умовне перетворення героїв на тварин, відбувається певна гра, що реалізується на різних рівнях. На думку Т. Гундорової, персонажі сучасних художніх творів «сприймають значення світу, часто тікаючи у вербально-ігровий, віртуальний простір свободи, а формою вираження такого запиту стає для авторів зміна

нарративних масок і мовна гра – два способи конструювання світу того чи іншого характеру» [3, с. 29]. А в романі Д. Л. Сейерс «Чиє тіло?» Лорд Квінсі змінює «соціальні» маски, кожного разу представляючись кимось іншим. Таким чином він тікає від слідства: «Так, звичайно. Я ж простий фінансист» [10, с. 170]. Але читач знає, що кількома сторінками раніше цей персонаж був юристом, а до того – дворецьким. Лорд веде хибну гру та ще й видає себе манерами.

У творчості І. Роздобудько є також мотив втечі від себе: В «Амулеті Паскаля» вся розповідь побудована на монологах-спогадах головної героїні. Інформація доноситься до читача від імені героїні Голки: «Згодом – майже тепер! – я зрозуміла, що можу жити і розкошувати лише... у своїй уяві. Принаймні туди не пролізуть люди з бокалами шампанського в руках. Звісно, якщо я туди їх не впускаю» [6, с. 45].

Мотив розслідування. У детективному романі сюжет традиційно розвивається навколо злочину або таємничої загадки. Такий центр твору формує відповідну периферію, яка складається із злочинця/винуватця, другорядних героїв, детектива і постраждалої/зацікавленої персони. Твір британської письменниці Д. Л. Сейерс «Випускна ніч» написаний за класичним каноном і тому в ньому присутні саме злочинець, детектив і постраждалий. У цих трьох образах і функціонує мотив розслідування. Воно є поступовим, точним і безапеляційним: «...залишився ще один крок і цьому мерзотнику нікуди не дітись.» [9, с. 396]. Ця фраза належить професійному детективу – Пітеру Уїмзі. У творі «Гудзик» І. Роздобудько мотив розслідування має дещо іншу структуру і розвивається за допомогою образів винуватця, детектива (який не завжди є професіоналом) і зацікавленої персони. Ліка – головна героїня твору – мимовільно бере на себе функції детектива і згодом розуміє, що вона є ще й зацікавленою особою. Тобто, відбувається своєрідне нашарування образів чи ролей. Таким чином, процес розслідування стає набагато захопливішим для читача, а мотив розслідування, Б. Томашевським, є зв'язаним і без нього не було б фабули.

Тексти Ірен Роздобудько є достатньо різними за своїми фабульно-жанровими ознаками. Проте саме це дозволяє говорити про наявність спільних конструкцій, кріплень, на яких усі вони тримаються. Цим елементом зв'язку є атмосфера пригод. Мотив пригод виступає основоположною субстанцією в художній прозі письменниці. У її романах пригоди інтерпретуються у трьох основних вимірах: як сюжетні, часопросторові подорожі («Останній діамант міледі»), як психологічні, внутрішньо-особистісні мандри («Ранковий прибиральник», «Шості двері»), як синтез цих двох – переважно невиразно-окресленої зовнішньої та акцентовано внутрішньої мандрівних форм («Гудзик», «ЛСД»). Й сама авторка не

задовольняється існуючими фабулами, вона шукає нові сюжетно-оповідні ресурси [2, с. 79]. Цього принципу дотримується і Д. Сейерс. Головна героїня серії її детективів – Гарріет Вейн – займається саме пошуком пригод і говорить про це відверто. Спочатку вона так поводить для того, щоб розважитися, потім, щоб знайти прототипів для персонажів власних творів, а згодом, щоб привернути увагу Пітера Уїмзі: «Я б могла зараз пити чай з молоком, а не тинятися цими, Богом забутими, вуличками. Але ж Пітер вже там..» [9, с. 136].

Мотив жіночності. Жіноча сутність у творах письменниць доволі складна та завжди неоднозначна. Якщо звернутись до романів І. Роздобудько «Гудзик» та «Останній діамант міледі», то ми зауважуємо, що в обох творах постать жінки-персонажа, що рухає сюжет, – подвійна. Єлизавета та Ліка у «Гудзику», Голка і Анна в «Амулеті Паскаля» – це ніби два боки однієї медалі, дві іпостасі однієї жіночої сутності. Сильна і ніжна. Єлизавета та Голка – творчі, неординарні особистості, які розкривають свій потенціал, долаючи життєві труднощі. Під час «штилю буття» вони губляться на тлі життєвої рутини, депресують, змиряючись із обставинами, жертвують своїм щастям задля щастя близьких. Натомість Ліка і Анна постають дещо химерними, епатажно-чудними, яскравими, але дещо непристосованими до повсякденного життя. У цих двох творах бінарна опозиція «сильна жінка – слабка жінка» залишається сталою попри всі градації в характерах персонажів. Щастя однієї неможливе без щастя іншої, біда однієї тягне за собою нещастя другої. Це обумовлено лінією сюжету, і, водночас, – духовною сутністю обох персонажів. Така нерозривна єдність витворює надсюжетно амбівалентний образ жінки – сильної і слабкої водночас, самодостатньої, здатної до самореалізації, і разом – хисткої, такої, що потребує опори і опіки [2, с. 130]. Саме такі бінарні риси поєднує в собі Гарріет Вейн у творах Д. Л. Сейерс. Письменниця так описує Гарріет Вейн – одну з головних персонажів роману «Чиє тіло?»: *«Вона п'є тільки чай, чай з молоком і медом. Але може пригубити і вина»* [10, с. 112]. Ця деталь вказує на те, що Гарріет Вейн – добре вихована і освічена аристократка, але, як і кожна жінка, може змінити свою думку і поекспериментувати. Крім того, ця жінка є ще й літератором-початківцем. А в деяких ситуаціях її рятують краса і так звана «жіноча логіка».

Мотив містичності. Символи, лабіринти, трансформації простору й часу, місто, просякнуте світлом, в якому начебто немає тіні, відкриті двері, дивні збіги й швидкоплинні епізоди власного життя – усі ці знаки насправді є образами, що проходять перед людиною у час клінічної смерті, як про це згадують ті, хто пережив щось подібне та повернувся назад. Проте їх активно експлуатують у своїх сюжетах і Д. Сейерс, і І. Роздобудько.

Роман І. Роздобудько «Амулет Паскаля» сповнений дивних персонажів: загадковий мсьє Паскаль, пані Голка, письменник Іванко-Джон та інші гості чарівного будинку. Паскаль є персонажем, якого Ірен Роздобудько не ідентифікує з конкретною історичною постаттю, який уособлює щось більше, ніж просто людину, є ідеєю. З приводу інших друзів цього мсьє, а особливо коханця героїні – пана Іван-Джона, письменниця створює досить прозорий міф, подаючи авторську інтерпретацію.

Б. Паскаль був першим філософом, який придумав таку систему світобудови, що назавжди виокремила людину та замкнула її у власній сфері. Історична правда має винести вирок: це саме він винен у тому, що людина стала самотньою, що не тільки унеможливилася любов між людиною та голубкою (один з героїв книжки переживає саме таке кохання), але й люди стали відчувати свою відокремленість одне від одного [2, с. 96]. Самотність та страх – ось головний песимістичний міф Паскаля – історичного. Самотність, відчай, страх, як цеглини на даху, штовхають героїню заподіяти самогубство. І хоч Ірен Роздобудько створює казкову постать всезнаючого дідуся-Нострадамуса-Паскаля, трагічні події, що відбуваються за сюжетом, дають право інтерпретувати татуса Паскаля і як вбивцю Паскаля, який сконструював світ, де людина почувається самотньою й безпорадною. Протистоянням безжального філософа виступає у творі коханець героїні – письменник Джон Фаулз, персонажі навіть згадують одну його книгу – відому нам як «Волхв», хоч спочатку Фаулз хотів назвати її «Гра в Бога». Справжнє життя, свобода, таємниця та кохання, за логікою твору пані Роздобудько залишаються тільки в літературі, лише у вигадках письменників [2, с. 98]. А в реальному житті, а художні твори – це їх дзеркальне відображення, яке інколи може заломлюватися. Саме в місцях цих зламів і виникають різні містичні явища. Проте вони є швидше традиційними, ніж оригінальними. Це і таємниче поскрипування дверей, і загадкові голоси на горищі, і зміна розташування певних предметів. Проте такі дрібниці не творять сюжет, вони додають йому певного антуражу: «...і хто ж це ходить по замкнутому горищі опівночі?» [9, с. 167]. Запитує Гарріет Вейн до смерті переляканого студента в гуртожитку Оксфордського коледжу в творі «Випускна ніч». Студент відповідає і автоматично видає всі факти, які знає, адже страх заблокував його свідомість. Страх стає елементом розвитку подій в детективі.

Отже, увага багатьох літературознавців прикута зараз до жіночої прози, зокрема жіночого детективу. Дослідники присвячують свої розвідки різним аспектам згаданої проблеми. Одним з них є тематика і проблематика детективного жанру. Говорячи про тематику, не можна опустити питання сюжетотворчих мотивів. Основними мотивами детективів І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс є: мотив втечі, мотив розслідування, мотив при-

год, мотив жіночності й мотив містичності. Мотив жіночності та пригод активно використовується двома письменницями, що робить сюжет їхніх творів динамічнішим. Мотив втечі в Д. Сейерс означає швидше фізичну втечу, а в І. Роздобудько – втечу від самого себе. І. Роздобудько також вводить різноманітні містичні історії в сюжетну канву, що надає тематиці її творів поліфонічності. Д. Л. Сейерс використовує містику лише для акцентуації чи привернення уваги реципієнта. Мотив розслідування, який є провідним в детективі, втілюється українською та британською письменницями у відповідній авторській манері, що надає творам письменниць самотності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 430 с.
2. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько / Ніна Герасименко // Роздобудько І. Переформулювання. – К.: Нора-Друк, 2007. – 238 с.
3. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми / Т. Гундорова // Слово і час. – 1995. – №2. – С.28-31.
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752с.
5. Пропп В. Я. Морфологія казки / В. Я. Пропп – М.: Наука, 1969. – 168с.
6. Роздобудько І. В. Амулет Паскаля / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2007. – 186 с.
7. Роздобудько І. В. Гудзик : роман / Ірен Роздобудько ; худож.-оформлювач І. Осипов. – Харків : Фоліо, 2008. – 222 с.
8. Роздобудько І. В. Ліцей слухняних дружин / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 320 с.
9. Sayers D. L. Gaudy Night / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 1995. – 501 p.
10. Sayers D. L. Whose Body? / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 1995. – 224 p.

Анотація

У статті розглядаються ключові мотиви у жіночому детективі, які є першоелементами сюжету твору. Характеризуються спільні та відмінні особливості використання мотивів в українському та англійському жіночому дискурсі. Аналізуються мотив втечі, розслідування, пригод, жіночності, містичності.

Ключові слова: детективний жанр, сюжет, фабула, мотив.

Summary

The article deals with the key motifs in the feminine detective as far as they are the dominant component of the story plot. Mutual and different features of the exploitation of the motifs in the Ukrainian and English feminine discourse are characterized. The motifs of escape, investigation, adventures, feminineness and mystifying are analyzed.

Key words: detective genre, plot, plot, motif.

УДК 821.111

Іванна Девдюк

КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ ВАЛЬТЕРА СКОТТА В РЕЦЕПЦІЇ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Серед плеяди літературних діячів, діяльність та життєвий шлях яких був джерелом творчого натхнення для П. Куліша, чільне місце належить англо-шотландському письменникові, засновникові жанру історичного роману Вальтеру Скотту. На початку ХІХ століття В. Скотт разом із Дж. Байроном заповнили уяву мільйонів сучасників. Саме завдяки їм англійська література посіла провідне місце в європейському письменстві того часу. Але якщо Байрон панував у світі поезії, то Скотт вважався першовідкривачем і новатором художньої прози. Його майстерність була вищим взірцем епічного роду в літературі нового часу. Глибокий історизм, закладений в основі творів прозаїка, став тим важливим елементом, що надавав романам, з одного боку, яскравості, жвавості, національної самобутності, з іншого, – широкомасштабності та багатоплановості. Історія розглядалася ним як постійна боротьба, рух, безперервна зміна епох, які в кінцевому результаті вели до прогресу й утвердження гуманізму. Сучасність у розумінні митця поставала сконденсованим вираженням епох і культур, що відійшли, проте залишили слід у традиціях та звичаях народу. Ключове завдання історичного романиста, на думку В. Скотта, полягало в якомога правдивішому зображенні подій, явищ, звичаїв народу, його духовного життя. Так зводилися підвалини культурно-історичного методу в літературі, суть якого, за висновком К. Клименко, впирається "передусім у проблему поєднання історичних фактів з вигадкою, правдивості з фантастикою, правдоподібності із захоплюючою не звичайністю" [7, с. 42]. Новий підхід забезпечив творам британця небачений успіх та визнання не лише на батьківщині, а й інших країнах Західної та Східної Європи, а також Америки, сприяючи появі численних послідовників і прихильників: А. Мандзоні, А. де Віньї, В. Гюго, молодого О. де Бальзака, О. Пушкіна, Ф. Ку-

пера, М. Грабовського, М. Гоголя та багато інших. Впливу В. Скотта не міг уникнути жоден видатний письменник тієї епохи. Причому кожен із них ішов своїм індивідуальним шляхом.

До типологічного ряду "вальтер-скоттівців" належить і П. Куліш, що доводять дослідження Б. Неймана, В. Петрова, Є. Нахліка, Р. Багрій та ін., які акцентують на великій прихильності нашого майстра слова до творчості "шотландського чарівника" впродовж усього життя. У своїх листах, критичних статтях, щоденнику П. Куліш неодноразово висловлював щирі захоплення талановитим романістом. Познайомившись із доробком В. Скотта на початку 40-х років, ще молодий тоді письменник написав роман (кваліфікується і як повість) "Михайло Чарнышенко" (1843), в якому використав ряд мотивів і засобів, притаманних прозі шотландця. А вже через три роки були повністю готовими до друку український та російський варіанти "Чорної ради" – твору, що став вітчизняним аналогом історичного роману у дусі В. Скотта. В уривках російська версія подавалася в журналах "Современник" (1845. – Т. 37–38; 1846. – Т. 41) та "Москвитянин" (1846. – Ч. 1. – № 1), лише 1857 року роман вийшов у повному обсязі та у значно переробленому вигляді.

При порівнянні "Михайла Чарнышенка" з "Чорною радою" простежується еволюція розвитку творчого методу автора від абстрактно-романтичного змалювання дійсності до вироблення та утвердження елементів конкретно-історичного підходу в оцінці минулого. За спостереженням Є. Нахліка, у "Михайлі Чарнышенку" відсутній історичний сюжет, історія існує у "формі "місцевого колориту", авторського коментаря, у свідомості, в історично зумовлених характерах" [14, с. 102]. До подібних висновків підходить канадська дослідниця Р. Багрій, акцентуючи, що перший історичний твір письменника "з цілковитим правом варто віднести до категорії готичних романтичних повістей", оскільки у ньому, "незважаючи на твердження оповідача, нібито розповідь є правдивою, переважають готичні елементи. Історичних персонажів та дійсних подій немає..." [1, с. 187]. П. Куліш і сам усвідомлював, що роман не зовсім відповідав моделі В. Скотта. На той час йому бракувало письменницької зрілості й майстерності для втілення методу шотландського романіста. З іншого боку, у визначений період великий вплив на Куліша щодо способу художнього вирішення історичної тематики мав М. Гоголь. Відомо, що автор "Вечорів на хуторі біля Диканьки" і "Тараса Бульби" спирався не на конкретні історичні події і факти, а в більшій мірі на те, як вони переносилися в народнопоетичну творчість і свідомість народу. Віддзеркаленню фольклору в історичному тлі сприяло те, що основним джерелом прози Гоголя була "Історія Русів", яка ґрунтувалася загалом на народних переказах. Такий підхід до аналізу минулого відрізнявся від вальтер-скоттівського, увій-

шовши в історію українського літературознавства як "фольклорний" або ще "гоголівський" [Див.: 14, с. 83-84].

Зауважимо, що й не в усіх творах В. Скотта в однаковій мірі проявилися принципи високого художнього історизму. Ранні романи, зокрема "Веверлі" (Waverly, or Tis Sixty Years Since, 1814), "Пуритани" (Old Mortality, 1816), "Единбурзька темниця" (The Heart of Midlothian, 1818), "Роб Рой" (Rob Roy, 1818) та ін. характеризують своєрідність створеної шотландським письменником форми історичного роману більш повно. А твори другої половини діяльності митця зазнали певної еволюції в бік зменшення сюжетотворної ролі історичного конфлікту.

Доцільно з'ясувати, які з романів Скотта служили для Куліша взірцем при створенні "Михайла Чарнышенка". Зважаючи на подібність назв, можна припустити, що роман написаний під впливом "Веверлі" ("Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад" і "Веверлі, або Шістдесят років назад"). Проте, за свідченням М. Чалого, Куліш у даному випадку наслідував роман "Карл Сміливий" (1829), первісна назва якого "Anne of Geierstein" [19, с. 297]. Відомо, що твір "Анна Гейерштейн" - один з останніх для Скотта. У свій час він завоював велику популярність в Англії, проте автор визнавав його художні недоліки: відсутність таких важливих рис методу, як об'єктивність, історичний контекст, історична детермінованість подій. Роман збагачений готичними елементами – підземеллями, романтичними таємницями, демонами, загадковими зникненнями та ін. Як зауважив сучасний дослідник, у "Анні Гейерштейн" простежується "тенденція до посилення авантюрного за рахунок історичного", що ми й спостерігаємо у П. Куліша [2, с. 77]. Про безпосередній вплив цього твору на "Михайла Чарнышенка" не доводиться стверджувати, адже на час його написання український письменник знав й інші шедеври Скотта. Але, знаходячись у полоні проблематики, що її визначили на той час традиції німецької романтичної школи, а також фольклорний історизм Гоголя, Куліш сприймав у шотландського митця прийоми і засоби, співзвучні з головними тенденціями розвитку тогочасної української літератури, близькі його світогляду та ідейно-художнім переконанням визначеного періоду.

Створюючи роман "Михайло Чарнышенко", окрім "Історії Русів", що була тоді основним джерелом пізнання минувшини для більшості українських та російських письменників початку XIX століття, П. Куліш послуговувався й іншими науковими джерелами. З авторських приміток до твору дізнаємось про його обізнаність з такими історичними працями, як "История Малой России" Д. Бантиш-Каменського, "История новой Сечи, или последнего Коша Запорожского" (Одеса, 1841) українського й російського історика, економіста Аполлона Скальковського (1808–1898);

"Geschichte der Ukraine und der ukrainischen Kosaken" (1876) австрійського історика Йоганна Христіана Енгеля (1770–1814), що була однією з перших ґрунтовних наукових студій з історії України; "Путевые заметки Вадима Пассека" (Москва, 1834) – етнографічна праця історика-етнографа В. Пассека (1807–1842) та ін. У Куліша також є посилання на листи, акти, розповіді очевидців, стародавні хроніки та ін. Прояви властивого Скотту історичного методу проглядались у повісті передусім у підході до художньо-естетичного осмислення дійсності. Це правдива передача тогочасного українського життя, достовірне відтворення історично-побутової й ідеологічної обстановки України XVII століття. Твір насичений детальними описами тодішнього побуту, відчувається антикварне зацікавлення автора традиціями й звичаями, які поступово зникали безповоротно. Підкреслюючи названу особливість повісті, О. Маковей зауважив, що у ній письменник виступив "в одній особі будучий історик і повістяр". Хоча він і оповитий ще "романтичною мракою, але помітне у нього старання служити правді..." [13, кн. VI, с. 25].

Починаючи з 1943 року, П. Куліш все частіше висловлював критичні зауваження щодо способу відтворення історичної правди у творах Гоголя, підходив із недовірою до "Історії Русів", вважав недостовірними висвітлені там події. У 30-40-х роках традиційні погляди, сформовані під впливом "Історії Русів", усталені оцінки настільки врізалися в пам'ять, що ніхто не піддавав їх сумніву. Куліш був одним з перших, хто звернув увагу на суб'єктивізм праці. Він наголошував на необхідності досконалого вивчення історичних хронік, літописів, актів, козацьких універсалів, спогадів, сам мав намір видати всі малоросійські літописи з повними коментарями, історію малоросійських прізвищ, що повинно було стати підґрунтям написання історії України. Розумів, що потреба у перегляді звичних точок зору може виникнути лише у зв'язку з публікацією нових історичних джерел. Куліш відзначав і позитивне значення "Історії Русів", адже вона привернула увагу українських письменників, істориків та етнографів до інших літописів, а це вело до порівнянь і викривало всю суб'єктивність, неправдоподібність висвітлених у творі подій, а "відкриті суперечності породжували потребу пізнати істину" [10, т. 2, с. 465].

З метою якомога глибшого "пізнання істини" П. Куліш активно займається дослідженням пам'яток українського письменства та історіографії; 1843 року як співробітник Археографічної комісії їде у відрядження по Київській губернії з дорученням оглянути архіви, історичні місця, монастирі тощо. У результаті вивчення народних звичаїв, традицій, побуту Куліш розглядає етнографічну точність як головну умову досконалості твору, відзначаючи її брак у повістях М. Гоголя, що, на його думку, є недопустимим. Водночас письменник підкреслює значення тво-

рів свого співвітчизника на українську тематику, адже саме вони дали новий, сильний імпульс до пояснення Малоросії, а також показали українському народові, що у нього є і було прекрасного. З іншого боку, Гоголь відкрив для росіян своєрідний і поетичний народ, відомий йому до того часу у літературі лише з карикатур [10, т. 2, с. 463].

Тож до роману "Чорна рада" письменник підійшов після довгих студій, історичних досліджень. Він прагнув написати твір, який відповідав би історичній і художній правді, вирізнявся масштабністю реальних фактів. Зі слів Д. Чижевського, Куліш ставив перед собою завдання, "замість ідилічної, невиразної постаті України дати, може, не такий мальовничо-солодкий, принадний, але живіший, повнокровніший образ" [13, с. 420]. Основним критерієм справжнього історизму для письменника стає науковість і об'єктивність. У листі до М. Погодіна від 2. 03. 1843 року він просить вислати ряд видань, серед яких "Опис України" Г. Л. де Боплана, "История Малой России" Дмитра Бантиш-Каменського, "История Малороссии" Миколи Маркевича, повне зібрання руських літописів та іншу літературу. У наступному листі від 15. 10. 1843 року до цього ж адресата письменник відзначає, що не може приступити до написання давно виношеного роману, оскільки відсутні необхідні матеріали, а "хотілось би глибше вивчити історичну епоху" [12, с. 10-11].

Його дослідження проходили у двох напрямках. З одного боку, він працював над вивченням фольклору та етнографії рідного краю, з іншого, – усе більшу увагу приділяв науковим історичним джерелам. Ці два аспекти: етнографія та історія – становили необхідну основу, без якої, на думку письменника, неможливо підходити до написання історичного роману. Завдяки глибоким етнографічним студіям, митець зумів простежити й поглибити сутнісні риси національного характеру українця. Літописи, хроніки та інші джерела сприяли достовірному висвітленню історичної обстановки, об'єктивному змалюванню осіб, вплетених у сюжет. Куліш був твердо переконаний, що видавати художні твори без підтримки критики, етнографії та історії не можна. "Це наш харч, – писав у листі до В. Тарновського від 24. 12. 1856 року, це наші запаси, це наша зброя, це наші гармати" [16, т. 64, с. 362]. І саме історичні документи та літописи, зокрема Самовидця та Г. Грабянки, послужили тим фактичним матеріалом, на основі якого П. Куліш, вслід за В. Скоттом, відтворював справжні події та особи. У "Михайлі Чарнышенку" ця важлива риса жанру історичного роману вальтер-скоттівського типу була відсутня.

Велике значення у Кулішевому розумінні жанру історичного роману належить польському письменнику та критику Міхалу Грабовському. Саме він примусив Куліша зважити на особливості творів Скотта, котрі відповідали історичній правді, слугували еталоном високої вченості. У

праці “Около полу столетия назад” Куліш відзначав, що знайомство з М. Грабовським, від нього вже зі Свідзінським, Руліковським, допомогло йому “у документальному вивченні нашого малоросійського минулого, без чого я ніколи б не зрікся від наших літописних вигадок” [9, арк. 15]. Уваги заслуговує лист Грабовського до Куліша від 17. 11. 1843 року, в якому поляк ділився своїми враженнями від творів Гоголя, порушуючи при цьому важливі проблеми історичної романістики в цілому. Вважаючи висловлені Грабовським міркування достатньо вартісними, Куліш пізніше опублікував листа в журналі “Современник” (Т. 41. – С. 49-61). У цьому ж номері був вміщений уривок російського варіанту роману “Чорна рада” під назвою “Киевские богомольцы в XVII столетии”.

У листі Грабовський на прикладі творчості Гоголя доводив, яким справді має бути історичний роман і яких вимог повинен дотримуватись його творець. Для історичного оповідача, на думку вченого, недостатньо одного бажання неупередженості, необхідно досконало вивчити справу, без чого будь-які судження митця, заперечення чи виправдання виглядатимуть нікчемними. Дійсність і поезія, вважає Грабовський, в історичному романі становлять одне ціле лише у випадку, коли автор так вникне в історичний факт, що він заграє перед читачем поетичними барвами [15, с. 55]. Висловлені думки польського прозаїка, безумовно, не могли залишитися поза увагою Куліша, котрий мріяв створити справжній історичний роман. Зауважимо, що лист Грабовського датований 1843 роком, коли український письменник лише виношував у помислах “Чорну раду”.

Підходячи до написання твору, Куліш, з одного боку, мав досить виразні уявлення щодо поетики історичного роману, з іншого, – володів необхідними джерелами для об'єктивного створення історичного тла відповідної епохи. У “Михайлі Чарнышенку” він, за словами О. Маковея, “ще молодик-ідеаліст, що не жалує рожевих красок і сповідається що-хвилини із своїх думок і почувань; у Чорній раді він уже учений... ми його не бачимо, читаємо тільки його хроніку та з фактів самі собі висновуємо авторові погляди на описуваний час” [13, кн. V, с. 79]. І справді, важко визначити, на чиєму боці симпатії митця, чийми устами виражає він своє бачення подій і явищ. Адже кожен персонаж є носієм певної ідеї. Дослідники по-різному підходили до позиції автора в творі. Більшість літературознавців (О. Гермайзе, Є. Кирилюк, Н. Крутікова, Л. Окиншевич, Є. Нахлік) схиляються до висновку, що Куліш на боці козацької старшини в особах полковника Шрама і гетьмана Сомка, які є носіями ідеї державності. На думку В. Петрова, одного з найоб'єктивніших дослідників творчості Куліша, письменник не переходить на жоден бік і виступає у творі арбітром, “що стоїть понад умовністю й обмеженістю класових поглядів” [17, с. 394]. Р. Багрій визнає такі міркування слухними. Вона пого-

джується, що в романі не ідеалізовано ні однієї сторони, оскільки ідеологічно твір побудований на протиставленні різних тверджень і думок, які в ході роману взаємоспростовуються. Усе ж, як гадає канадська дослідниця, "терези ледь переважають на користь заможних козаків" [1, с. 210].

Ця перевага хоч і помітна, та вона не визначальна у творі. Куліш не є прибічником якоїсь певної позиції. У всякому разі, він до цього не прагнув. Наслідуючи концепцію історичного розвитку В. Скотта, згідно з якою, за словами Б. Реїзова, історія – це школа "суспільної і національної справедливості", а роман як художнє вираження історії "повинен сприяти повнішому взаєморозумінню людей і народів", Куліш не допускає різких оцінок чи поділу персонажів на позитивних і негативних, героїв і злодіїв [18, с. 43]. Для нього авторська об'єктивність і неупередженість є однією з основних умов історичного роману. Ідеологія Куліша у творі – це романтична надідеологія поета, що вивищується над світом земних пристрастей, над чварами та колотнечами, вбачаючи суть людського існування у служінні добру та істині. Виразником такої авторської позиції у творі можна вважати Божого чоловіка, який у своїй сліпоті "бачить таке, чого видючий зроду не побачить" [11, т. 1, с. 44]. Через лаконічні, але переконливі й багатозначні вислови народного співця ("Усякому єсть своя кара і награда од Бога", "Слави треба мирові, а не тому, хто славен..., славному слава у Бога" [11, т. 1, с. 173].) автор прагне врівноважити протилежні сторони, закликає до злагоди, взаєморозуміння й соціального примирення, звертає погляди земляків до вічних ідеалів, вищого розуму.

В одному з листів до Г. Галагана від 9. 02. 1857 року, торкаючись проблем нерозривного внутрішнього зв'язку народу й поета, Куліш писав, що лише завдяки високій духовності українського народу, яка завжди була джерелом натхнення для справжнього народного поета, наша література поступово прокидалася зі сну і почали з'являються високохудожні твори. І саме дух українського народу, "дух людськості, дух богочоловічності виявив уже себе поважними і праведними художественними лицями, як от батько й мати Марусині у Квітки, як от Катеринин батько й мати у Шевченка, як от Кирило Тур і Божий чоловік у мене" [3, с. 95-96]. Таким чином, образи Божого чоловіка і Кирила Тура Куліш вважав такими, що найкраще відповідають духові українського народу, його способу життя й мислення, а отже, й світовідчужанню автора, який сам вийшов з цього народу і як поет живився його життєдайною силою. Тому безпідставним є категоричне твердження Р. Багрій, ніби автор у романі "заперечує січовий спосіб життя, а разом з ним і Кирила Тура, його вособлення" [1, с. 237]. Дослідниця мотивує свою думку тим, що письменник задля змалювання портретів вдавався до порівнянь козаків із хижими звірами і навіть давав їм імена тварин: Тур, Пугач, чим створював

у “читача образ запоріжця як жорстокого дикуна” [1, с. 210]. Але ж відомо, що козаки відзначалися веселою вдачею і мали звичку насміхатися над собою, то й придумували каверзні прізвиська один одному з будь-якого приводу. Про це Куліш, зокрема, згадує в одній із приміток до “Михайла Чарнышенка”: “Хто від необережності спалить курінь чи зимовник, того називають Палієм; хто готує їжу чи розпалює вогнище переважно над водою, тому дають ім’я Паливода. Хто ходить зігнувшись від природи чи звички, той Горбач, а якщо хто дуже худий, блідий і високий, той Гнида і т.д.” [8, ч. II, с. 165-166]. Тож, як бачимо, надані запорожцям імена в Куліша відповідають об’єктивній історичній правді і не є свідченням упередженого ставлення письменника до цієї касті.

Співіснування в романі протилежних ідей, поглядів говорить про авторську об’єктивність, наявність правдоподібного підходу до різних політичних сил. Прагнучи до обширного й реального відтворення доби, П. Куліш, зі слів Д. Чижевського, “малює, а не витлумачує і освітлює” [20, с. 420]. Такий підхід цілком відповідав принципам В. Скотта. Зіставлення різних кутів зору на навколишній світ, основні проблеми буття і найбуденніші речі проходить через усі його романи. Письменник показує, що епоха складається з різних думок і партій, ото ж якомога повнішою сумою всіх її поглядів і суперечностей можна показати рівнодіючу силу, яка веде її в майбутнє. За допомогою протиставлення чорної ради, яка є втіленням віджилого, родинному щастю на хуторі, Куліш утверджував ідею історичного поступу. Адже, як він зауважував у збірнику “Записки о Южной Руси”, будь-який переворот – це рух, що веде до утворення нових форм, а в кінцевому результаті – вищого духовного розвитку. Тому ніколи не треба стримувати закономірний перехід від старого до нового [6, с. 183]. Історичний процес, шляхи суспільного розвитку націй непередбачені, але історія ще ніколи не відступала від законів спадкоємності між старим і новим часом.

Роман П. Куліша, як і майже всі твори В. Скотта, має оптимістичну кінцівку. Проте загальне враження від “Чорної ради” залишається все ж трагічне. Хоча письменник вірив у духовне розкриття українського народу в майбутньому, та реально оцінюючи обстановку, розумів, що цей час настане не так скоро. Очевидно, у цьому й проявилася авторська об’єктивність Куліша, його установка слідувати історичній правді.

У 70-90-і роки П. Куліш створив низку праць з історії України, де, звільняючись від легендарної традиції, прагнув до критичного й об’єктивного розкриття минулого “у тісному зв’язку із сучасними культурними і суспільними відносинами, із способом життя народу” [5, с. 34]. Найбільш ґрунтовним вважається тритомне незавершене дослідження “История воссоединения Руси” (1874-1877), присвячене історії козацтва до 1620 року. Дещо суб’єктивні, подекуди різкі судження автора про минуле

України викликали негативну реакцію тогочасної української громадськості до витвору. Та за недоліками довгий час недобачались і позитивні сторони, хоча, за словами М. Грушевського, у багатьох підходах “це була дуже цінна праця; своїм критицизмом і широким трактуванням козацтва на фоні польсько-українських стосунків вона далеко залишила за собою все зроблене до того часу з історії раннього козацтва...” [4, с. 35].

Діяльність П. Куліша як історика – справа майбутніх досліджень, оскільки й досі в українській історіографії, на жаль, немає ґрунтовних студій з цієї проблеми. Для нас важливо, що саме запроваджений шотландським письменником на початку ХІХ століття критичний підхід до історії, об’єктивне висвітлення подій минулого, утвердження ідеї поступального руху історії були тими важливими елементами, котрі наклали своєрідний відбиток на всю подальшу діяльність Куліша як письменника, етнографа, критика, історика. Адже метод В. Скотта вимагав від ображення людини й суспільства загалом, тому виходив за межі власне історичного роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М. Гоголя і “Чорна рада” П. Куліша в світлі історичної романістики В. Скотта) / Романа Багрій. – К.: Ред. журн. “Всесвіт”, 1993. – 296 с.
2. Бельский А. А. Английский роман 1820-х годов / А. А. Бельский. – Пермь: Мин. высш. и средн. образов. РСФСР, 1975. – 204 с.
3. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / Ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк–Торонто: Укр. Вільна АН у США, 1894. – 326 с.
4. Грушевський М. Розвиток українських досліджень у ХІХ ст. і вияви в них основних питань українознавства (Історіографія 1870–1880 років) / М. Грушевський // Український історик. – 1990. – № 1-4. – С. 28-44.
5. Грушевський О. Історичні студії П. О. Куліша / О. Грушевський // ЛНВ. – 1919. – Т. 25. – Річн. ХІ. – С. 77–85.
6. Записки о Южной Руси: В 2-х т./ Сост. и изд. П. Кулиша. – Репринт. изд. – К.: Дніпро, 1994. – 719 с.
7. Клименко Е. И. Традиция и новаторство в английской литературе / Е. И. Клименко. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1961. – 192 с.
8. Кулиш П. А. Михайло Чарнышенко или Малороссия восемьдесят лет назад / П. А. Кулиш. – К.: В унив-й типографии, 1843. – Ч. I – 206 с.; Ч. II – 190 с.; Ч. III – 215 с.
9. Куліш П. О. Около полу столетия тому назад. Литературные воспоминания. Чернетка та копія / П. О. Куліш // НБУ. – Ф. 1. – № 28559. – Арк. 1–15.

10. Куліш П. О. Твори: У 2-х т. / О. П. Куліш. – К.: Дніпро, 1989.
11. Куліш П. О. Твори: У 2-х т. / О. П. Куліш. – К.: Наукова думка, 1994.
12. Листи П. Куліша до М. Погодіна. 1842–1851 // П. О. Куліш: Матеріали і розвідки. – Львів, 1929. – Ч. 1. – С. 6–26
13. Маковей Осип. Панько Олелькович Куліш, огляд його діяльності / Осип Маковей // ЛНВ. – 1900. – Т. X. – Кн. IV. – С. 1–28; Кн. V. – С. 77–107; Кн. VI. – С. 169–188.
14. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20-60-х років XIX с. / Є. К. Нахлік. – К.: Наукова думка, 1988. – 317 с.
15. Письмо Грабовского о сочинениях Гоголя // Современник. – 1846. – Т. 41. – Кн. 1. – С. 49–61.
16. Письма Кулиша к В. В. Тарновскому // Киевская старина. – 1898. – Т. 61. – Кн. 4. – С. 107–131; Т. 64. – Кн. 12. – С. 353–356.
17. Петров В. Вальтер-скоттівська повість з української минувшини / В. Петров // Куліш П. О. Михайло Чарнишенко. – К.: Сяйво, 1928. – С. 5–35.
18. Реизов Б. Вальтер Скотт / Б. Реизов // Скотт В. Собр.соч: В 20 т. – М.–Л.: Гослитиздат, 1960. – Т. 1. – С. 5–44.
19. Чалый М. Юные годы П. А. Кулиша / М. Чалый // Киевская старина. – 1897. – Т. 57. – Кн. 5. – С. 290–299.
20. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) Д. І. Чижевський. – Тернопіль: МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.

Анотація

У статті досліджуються особливості рецепції моделі історичного роману В. Скотта у творчості П. Куліша. На основі аналізу ключових компонентів уведеного шотландським прозаїком жанру простежено творчу еволюцію П. Куліша від абстрактно-романтичного розгляду дійсності у повісті «Михайло Чарнишенко» до утвердження елементів конкретно-історичного підходу в оцінці минулого в романі «Чорна рада».

Ключові слова: історичний роман, романтичний підхід, звичаї, місцевий колорит, конкретно-історичний підхід.

Summary

The article investigates the peculiarities of the reception of the historical novel model of W. Scott in P. Kulish's works. On the basis of the analysis of the key components of the prose genre introduced by the Scottish writer it is traced the creative evolution of P. Kulish from abstract romantic consideration of the reality in "Michaylo Charnyshenko" to the assertion of a historical approach in the novel "The Black Council".

Key words: historical novel, romantic approach, customs, local colour, historical approach.

БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ У ТВОРАХ ДЖ. МІЛЬТОНА «ВТРАЧЕНИЙ РАЙ» ТА Д. БРАУНА «АНГЕЛИ І ДЕМОНИ»

На сьогоднішній день у літературознавстві існує багато понять, які представниками різних шкіл трактуються по-різному. До числа таких дефініцій належить алюзія. Алюзія – це стилістична фігура, яка містить явну вказівку або виразний натяк на якийсь літературний, історичний, міфологічний чи політичний факт, закріплений в текстовій культурі або в розмовній мові [1]. Серед великої кількості алюзії, що зустрічаються у художніх творах виділимо історичні, літературні, біблійні та міфологічні. На думку Н. Романової [4], у художніх текстах найчастіше вживаються історичні алюзії. Вони легкі для декодування, оскільки конкретні й точні. Разом з тим, такі алюзії не несуть достатньої кількості експресивності, вони майже нейтральні на емоційному рівні, оскільки покликані поповнювати інформативний багаж читача. На думку вченої, таку же функцію виконують алюзії літературні.

Н. Романова вважає, що для характеристики героя автори використовують біблійні алюзії. Для передачі яскравої, сенсаційної інформації автор використовує міфологічні алюзії, меншою мірою, літературні [4].

Майже кожна людина, незважаючи на конфесійну чи етнічну приналежність, знайома з біблійними історіями й легендами. Читач може не помічати наявності у літературних творах біблійних алюзій. Це свідчить про те, як наша свідомість синтезована з біблійним світом.

З приходом християнства Європа відкрила для себе текст Біблії, наповнений образами, темами та ідеями, які розвивало безліч письменників у різні історичні періоди й різних національних культурах. Серед таких культур – англійська, яка, як і вся європейська література, спиралась на християнську ідею. Освоєна європейськими колоністами Америка продовжила літературну традицію, яка процвітала в Англії, у тому числі й християнську.

Так, британець Дж. Мільтон про початок свого духовного шляху написав: «Коли я ще був хлопчиком, то став серйозно вивчати Старий і Новий Заповіти мовою оригіналу». Безумовно, причиною цього було бажання знайти істину серед спотворених перекладом сторінок. Він назвав Біблію «досконалим мірилом». У 1667 році письменник пише алегоричну поему «Втрачений рай» - поетичну інтерпретацію біблійної розповіді про те, як люди втратили досконалість. Саме цей твір приніс

письменнику літературне визнання. Поема стала ще одним дослідженням теми добра і зла через призму Писання. Встановленим фактом є глибока зацікавленість Мільтона Біблією, а також його дослідження у цій царині, часто неоднозначно сприйнятті, що дало можливість домислювати, висувати гіпотези.

Цікавила і цікавить Першокнига й письменників Нового Світу. Більше того, на сторінках їхніх творів пропонуються зовсім нові погляди на вже усталені поняття, що часом є неприйнятним чи дратівливим для багатьох читачів. Так, у романі «Ангели і демони» Д. Браун згадує Джона Мільтона як члена ордену ілюмінатів, цим намагаючись пояснити звернення Мільтона до Священного Писання і використання в творах біблійних алюзій.

У своїх скандальних творах (заборонених Ватиканом і не раз звинувачених у плагіаті) Д. Браун декларує нетрадиційні погляди на біблійну історію та історію церкви. Його твори неоднозначно сприймаються суспільством. З одного боку, їх вважають своєрідним тестом на твердість віри, з іншого – твердо переконані в «сатанинському промислі» Брауна – «змія спокусника». Дозволимо собі висунути власне припущення, згідно з яким істина знаходиться десь посередині цих тверджень. Д. Браун, як і Дж. Мільтон, може бути шукачем правди, схованої в бібліотеках Ватикану. Саме намагання дотягнутися до неї могло служити основою до доволі неоднозначної точки зору автора.

Основною темою, навколо якої розвивається літературні сюжети, є класична біблійна тема – боротьба добра і зла. У намаганні її реалізувати, як у XVII, так і в XXI столітті, людей тривожить найголовніше: проблема існування і пізнання. Саме навколо неї розгортаються варіанти літературних сюжетів, представляючи найрізноманітніші її модифікації. Стосується це й роману Д. Брауна «Ангели і демони» та поеми Дж. Мільтона «Втрачений рай».

Англійський та американський автори, намагаючись дати відповідь на одвічні питання, подані у Біблії, зосереджують увагу читача на понятті «знання». За Біблійною історією, саме знання стає підставою непослуху першолюдей, що потягнуло за собою довготривале покарання усього людства. Ця алюзія зустрічається у обох творах. Часові рамки написання текстів зробили можливим акцентуацію на дещо різних аспектах цієї алюзії і різному тлумаченні поняття. З одного боку, знання – це благо, оскільки дає певне підґрунтя для розуміння світу, з іншого – зло, що приносить суперечливі думки.

У Мільтона – це спокуса, запропонована Сатаною першим людям, Адамові та Єві, яку автор запозичив із Біблії. У Брауна – науково-технічний прогрес, що є метафоричним зображенням тієї ж біблійної тези.

Плодом пізнання у автора стає антиматерія, настільки ж бажана, як і небезпечна. Розуміючи небезпеку створення антиматерії, вчені, ніби підбурювані змієм, здійснюють омріяне.

Що характерно, підступам Сатани піддається спочатку жінка. Сучасне втілення Єви – Вітторія (роман Д. Брауна), як і її праматір Єва, бажає отримати повну свободу, представлену знаннями. Ми знаємо, що Мільтон виступав в своїх трактатах за право жінки не підкорятись чужій волі. Його образ Єви далекий від пуританських абстракцій того часу. Єва спокушена змієм, але її справжня спокуса – знання, про які Адам навіть не задумується. Таку ж ідею спостерігаємо й у творі Д. Брауна, Вітторія надихає батька створити антиматерію. Її заворожує те, які можливості дасть це відкриття, тоді як батька, як і Адама, лякає незвідане. Відсутність страху, впевненість в тому, що знання – це благо, якого потрібно досягати будь-якими шляхами, прагнення кращого й активні дії для його досягнення об'єднують Єву і Вітторію, а можливо, і весь жіночий рід.

Біблія як цілісність склалась не одразу. По мірі того, як до її складу долучались нові частини, формувались і нові питання, на які, відповідно, шукались відповіді. До числа таких запитань належить: як все-таки смертному розуму відрізнити добро від зла, що таке зло взагалі, звідки взялося, куди рано чи пізно дінеться, у якому вигляді у черговий раз постане перед людиною, хто такі, звідки взялися носії зла – Сатана та його демони?

Уявлення про Сатану як про самотійну фігуру було чуже Старому завіту. Існуюче у Книзі Книг поняття зла представлено словами: «ворог», «противник», «зрадник», «спокусник», «змій». У Новому завіті з'являється образ, що отримує ім'я – Сатана [1]. Він водночас першопричина всякого зла і самий злий дух, який приніс у світ смерть. В апокрифічній літературі Сатана виступає як спокусник Єви. У ній розповідається про вигнання його з небес і об'єднання з іншими ангелами, після чого він став називатися Сатаною.

Образ Сатани, який увів у літературу Дж. Мільтон, задаючись створенням синтезу міфологічного персонажа та «історичної» людини, на жаль, був обмежений стилістичними можливостями того часу, тому незважаючи на свою оригінальність, у Мільтона він висвітлений односторонньо. У Д. Брауна образ стає мінливим. Він міняє лики протягом твору, і в завершені зрозуміти на чийй стороні перемога складно, оскільки читач не розуміє за яким ликом переходиться зло. Але, незважаючи на мінливість, цей образ зберігає за собою руйнівну силу. Так, на початку роману «Ангели і демони» у читача немає сумнівів що «всесвітнє зло» втілене в образі Макиміліана Колера. Але автор ніби навмисно в останній частині твору змінює уявлення про те, хто «головний лиходій». Несподівано втіленням зла стає камерленго. Що приховується за таким кроком пись-

менник? Однозначної відповіді на таке запитання не існує. Літературознавцям ще треба буде це дослідити. Гіпотетично можна стверджувати, що Д. Браун намагається показати, наскільки зло проникло в наш світ. Сьогодні важко його відрізнити від добра, адже сучасне зло надзвичайно вишукане. Воно вміє себе репрезентувати, ховаючи негативне за позитивним.

Біблійні алюзії, використані Брауном і Мільтоном у різних за жанром, призначенням тощо творах, попри все, повертають читача до одних і тих же проблем і спрямовані, для їхнього повного розуміння, на звернення до алюзійного джерела – Біблії.

У Мільтона Сатана створює Пандемоніум – столицю пекла, свій власний світ. У Брауна пеклом постає науково-дослідницька організація ЦЕРН, де панує дух вільнодумства, нескореності, постійного пошуку істини й заперечення відомих фактів. З одного боку, це храм науки, але в очах Церкви і суспільства це «демонічна кухня», справжній Пандемоніум, а начальник ЦЕРНу Максиміліан Колер – Сатана. Він бунтар, виступає проти установлених правил, намагається змінити світ і людство за допомогою знань, які для нього є єдиною вартісною істиною. Його не хвилюють негативні наслідки власних досліджень. У цьому він схожий з Сатаною Мільтона, який готовий знищити все на своєму шляху задля досягнення своєї мети. Яка ж мета демонічного? І чи є якась мета?

Завершення твору не дає відповіді на порушене питання, а навпаки, змушує задуматись про істинне призначення пізнання, яке дане нам як благо і як найбільша вада. Так через використані авторами алюзії розумієш, наскільки є глибокою і взаємопов'язаною тема пізнання, і саме через біблійні алюзії можливо поєднати повсякденне й універсальне, швидкоплинне й «вічне», вони допомагають пов'язати і доповнити твори, написані в різні століття. А теми, порушені в них, вічні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту // Видання Московського Патріархату. – Львів, 1990. – 460 с.

2. Браун. Д. Ангели і демони: [роман] / Ден Браун // Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2008. – 544 с.

3. Мильтон Дж. Потерянный рай: [поэма] / Джон Мильтон. – Москва: Эксмо, 2009. – 608 с.

4. Романова Н. Тысяча состояний души. Краткий психолого-филологический словарь / Наталья Романова // М.: Флинта-Наука, 2005. – 248 с.

Анотація

У статті здійснено спробу виокремлення та аналізу окремих біблійних алюзій у творах Д. Брауна і Дж. Мільтона, визначено основні функ-

ціональні завдання біблійних алюзій у творах XVII та XX століть, зроблено узагальнюючі висновки.

Ключові слова: алюзія, біблійна алюзія, роман, образ.

Summary

In the article it is made an attempt of some biblical allusions analysis in the works of D. Brown and J. Milton, the main functional tasks of biblical allusions in the writings of the seventeenth and twentieth centuries are defined, general conclusions are made.

Key words: allusion, biblical allusion, a novel, image.

УДК 82.091

Ірина Малишівська

ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ ДЕТАЛІ В РОМАНАХ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «НАБЕРЕЖНА 12», КОЛІНА ВІЛСОНА «ПАРАЗИТИ СВІДОМОСТІ» ТА АЙРІС МЕРДОК «ПІД СІТКОЮ»

В екзистенціалістських творах деталь є одним із дієвих елементів створення умовної дійсності, у рамках якої персонажі набувають досвіду і доходять важливих для себе висновків. Метою представленої розвідки є типологічний аналіз художнього функціонування деталі в романах «Набережна 12» В. Шевчука, «Під сіткою» А. Мердок та «Паразити свідомості» К. Вілсона, що дозволить збагнути приховані трактування основних філософсько-етичних концептів, зрозуміти стан душі героїв та рівень самоусвідомлення на тому чи іншому етапі пізнання себе і навколишнього світу.

Дослідженням природи художньої деталі займались С. Добін, Ю. Кузнецова, В. Скобелев, Л. Чернець та інші. Проте ґрунтовне визначення поняття «художня деталь» знаходимо у літературознавчій енциклопедії за редакцією Ю. Коваліва, де вона трактується як різновид художнього образу; яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомішим, змістовнішим [5, с. 271]. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що в сконцентрованому, спресованому вигляді оптимально і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору.

Художня деталь з'являється часто внаслідок інтуїтивного імпульсу як осяяння, навколо неї нерідко «організовується» вся будова твору. В одних випадках вона може набирати характеру символу, в інших – бути

деталлю-штрихом. У тексті цей спосіб мислення матеріалізується у речових, портретних, пейзажних, інтер'єрних деталях. Художня деталь може надавати особливого забарвлення мовленню персонажа тощо. Вона буває як наскрізною (повторюваною) у творі, так і одномоментною, але в кожному разі містить у собі прихований сенс, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо [6, с. 731].

У праці «Сюжет і дійсність. Мистецтво деталі» (1981) Є. Добін зазначає, що деталь має інколи малопомітне, інколи зовсім непомітне, а часом дуже сильне прагнення зімкнутись з ключовим задумом твору: характерами, конфліктами, долями, – і цим надати тексту бажану рельєфність, завершеність та виразність [3, с. 303]. Автор застерігає не плутати деталі з подробицями, оскільки перші впливають на читача своєю одиничністю і здатні замінити цілий ряд подробиць, другі ж вражають кількістю та мають екстенсивний характер. Дослідник жодним чином не применшує вагомості подробиць, навпаки, він зауважує, що помилково вважати їх більш «піддатливими» та такими, що вимагають менше пошуків і легко піддаються відбору. Справжні художні подробиці здатні з такою ж силою надати свіжого життя описові та широко розсунути межі його змісту узагальненням, як і майстерно знайдена деталь [3, с. 306].

На підтвердження такої думки варто згадати опис гримерної Анни Квентін, коханої жінки головного героя роману «Під сіткою» А. Мердок Джейка Донаг'ю: «Все, що знаходилось у цій кімнаті, певною мірою було однорідне, воно немов липло до стін, як варення у початій банці. Чого тут тільки не було! Кімната нагадувала великий магазин іграшок, у який потрапила бомба. Я помітив валторну, коника-гойдалку, набір бляшаних сопілок у червону смужку, шовковий китайський халат, декілька рушниць, яскраві шалі, плюшевих ведмедиків, скляні кулі, низку намиста та інші прикраси, увігнуте дзеркало, опудало змії, безліч іграшкових тварин і кілька залізних скринь, з яких виглядали і звисали костюми нарізноманітніших кольорів та відтінків» [7, с. 43].

Нагромадження подробиць зустрічаємо і в романі «Набережна 12» В. Шевчука, персонаж твору Сашко перебирає речі в столі своєї тимчасової няньки бабусі Елеонори: «...старий стіл зберігав багато таємниць, там були розбитий термометр [...], німецький портсигар, нитки, замки, ключі, спиці, гудзики, порожні баночки від кремів, вицвілі клаптики тканини...» [8, с. 15]. В описаних випадках таке нагромадження подробиць спрямоване на викриття хаосу, що панував у душах героїв. Так, Джейк та Анна, побачивши одне одного після довготривалої розлуки, переживають цілу гаму почуттів, які є співзвучними з безладом, що панував у кімнаті. Настрій малого Сашка, який змушений сидіти зі старою жінкою, теж має

хаотичний характер, у душі дитини ведеться німа боротьба між природними прагненнями до пізнання світу та умовними відчуттями покори дорослим правилам.

У фантастичному романі «Паразити свідомості» К. Вілсона присутня деталізація, але нагромадження подробиць стосується опису сфери діяльності чи сфери захоплення головного героя – археології та феноменології: «Під час розкопів я натрапив на багато дивних базальтових статуєток з різьбленням, дуже відмінним від хетських скульптурних зображень – знаменитих биків, левів та крилатих сфінксів, – знайдених на поверхні. Статуєтки були пласкі й кутасті; в них угадувалось щось первісне, хоч і зовсім не таке, як у африканських скульптурах [...] на цих статуєтках вирізьблено хетські, а не фінікійські чи ассірійські клинописні знаки...» [2, с. 20]. Така описова деталізація, у якій очевидним є системний підхід, на відміну від романів В. Шевчука та А. Мердок, не підсилює хаосу, а навпаки, демонструє стан глибокої зосередженості героя та прагнення докопатися до суті.

Зауважимо, що деталь сприяє створенню організаційної структури тексту, в якій читач має змогу домалювати ціле, маючи тільки частину, тобто деталь є тим «змістовим фокусом, конденсатором авторської ідеї» [1, с. 26], що дозволяє у звичному побачити символічне.

У «Набережній 12» є ціла палітра художніх мікрообразів, ідейно-естетичне навантаження яких допомагає вирішити складні авторські завдання, зокрема представити читачеві персонажів у світлі екзистенціалістських проблем, що мають соціально-політичне чи національне забарвлення, оскільки спрямовані на викриття абсурдності штучно створеного тоталітарного світу. Після втрати чоловіка та смерті доньки героїня роману Галина стикається з безглуздістю комуністичних плануваль, які вона, незважаючи на особисте горе, змушена була виконувати (брала участь у партійних звітах, відвідувала збори тощо), а все, що їй запам'яталось з тих зібрань, асоціювалось з «покримим зеленим сукном столом» та «прокуреною кімнатою» [8, с. 41-45].

У романі «Паразити свідомості» бачимо відверте засудження не менш жахливої ідеології фашизму. Проте автор не маскує свого ставлення, а відверто говорить про це, використавши так званого Фелікса Гезарда, який слугує своєрідним прототипом Гітлера: «Газард виголосив свою першу промову в Мюнхені на славу арійській расі й закликав канцлера чинного тоді соціал-демократичного уряду доктора Шредера вийти у відставку» [2, с. 138]. Такий опис міг би залишитись не поміченим, але далі К. Вілсон говорить про літературні уподобання Гезарда, називаючи таких авторів, як Жозеф-Артур де Гобіно, Гаустон Стюарт Чемберлен та Альфред Розенберг, які у свій час були ідеологами расизму.

Окремі деталі вдало підібрані автором подекуди мають символічне звучання. Так, у романі «Під сіткою» символом спокою та розміреності можна вважати крамничку місіс Тінкхем, де головний персонаж Джейк провів, як він сам зауважує, «чимало спокійних годин» і де «вперше щиро посміхнувся» [7, с. 18]. Театр пантоміми, у якому герой опиняється в пошуках Анни і стає свідком безглуздої, на перший погляд, вистави, де актори нічого не говорять, а тільки змінюють одна за одною характерні маски, навпаки, слугує своєрідним символом абсурдності штучно вигаданих соціальних ролей.

Символічною деталлю у «Паразити свідомості» є сама професія протагоніста. Як археолог Остін займається розкопками древньої цивілізації, проводячи дослідження надр землі, він водночас робить відкриття щодо власної свідомості: «Обшири свідомості мають інший вимір. Тіло – просто стіна між двома нескінченостями. Простір розширюється до нескінченності назовні; свідомість розширюється до нескінченності всередину» [2, с. 26]. Важливість відкриття того, що свідомість безмежна, як і довколишній простір, автор підсилює, використовуючи професійну спрямованість героя, оскільки роздуми щодо свідомості збігаються з відкриттям ним неймовірної величини кам'яних брил невідомого походження, що лежать на глибині двох миль. Така знахідка, якщо її вдасться розкопати, матиме фундаментальну вагу для зовнішнього світу науки, рівнозначно, як відкриття безмежності внутрішнього простору свідомості дозволить змінити сприйняття людини тільки як соціально зумовленого механізму взаємопов'язаних дій. Окремої уваги заслуговує перше місце зустрічі з «паразитами свідомості». Автор обрав для цього так звану «Чорну гору» – місце розкопок, віддалене від найближчого населеного пункту на сотні кілометрів. Відсутність суспільної метушні покликана підсилити ефект зовнішньої відчуженості, що нівелює соціальні нашарування, які, на думку автора, блокують свідомість людини, не дають їй розкритися і, зрештою, викрити «паразитів».

У В. Шевчука деталями-символами стають ті предмети зовнішнього світу, котрі привертають увагу одного з головних дійових осіб роману шевця Павла. Його відчуття самотності та закинутості у цей світ, несподівані припливи тривоги та нудоти нагадують відчуття, які переживає Антуан Рокантен у «Нудоті» Ж.-П. Сартра: «Павла «гризла тривога» він зі всіх сил намагався звільнитись від «нудоти, що підступала до горла» [8, с. 84]. Характерно, що саме в такі миті герой помічав, здавалось би, незначні речі, як от скажімо «великого метелика, що борсався в гірчиці, безсило тріпочучи крильцями» [8, с. 81] чи «нічного метелика, що безсило повзав в коричневій калюжі соусу, його сіре тіло і коричневі майже як соус крильця конвульсивно сіпались» [8, с. 14]. В обох випадках художня

деталь має символічне наповнення, яке можна тлумачити як безкінечні намагання людини протистояти абсурдному світові, де важлива сама боротьба, не зважаючи на усвідомлення власної вразливості.

Одна вдало використана деталь може відкрити цілий світ асоціацій, допомогти зрозуміти авторський задум та своєрідність його індивідуальної манери, оскільки письменник, «обираючи відповідні деталі дійсності, порізненому komponує їх, і тим самим створює свою реальність. Він ніби повертає предмети до читача певним боком, де художня деталь стає мікрообразом більшого образу з притаманними йому ідейними функціями» [4, с. 18] Доречним у такому контексті є зображення у творах аналізованих письменників «межових ситуацій». Так, швець Павло з «Набережної 12» досягнув своєї критичної межі, коли дізнався про весілля доньки. Красиве біле плаття, яке він вирішує купити для неї, стає не просто весільним атрибутом, а своєрідною перепусткою у світ, де знову можна відшукати стабільність та бажаний спокій. Ключовим для розуміння змін, що відбулись з Павлом, є його бажання справити донці гучне весілля, але не для того, щоб викликати заздрість у людей, а з іншої причини, яку він висловлює наступним чином: «Я не хочу ховатись, бо я люблю людей» [8, с. 105].

Важливою для розкриття образів персонажів є портретна деталь, яка може бути подана в різних формах. Так, у романі «Під сіткою» А. Мердок про інших дійових осіб здебільшого дізнаємось зі слів самого Джейка, який вдається до асоціативних порівнянь, що мимовільно виникають у нього під час описів людей, які його оточують. Зокрема, місіс Тінкхем – язичеська богиня; Анна Квентін – казкова принцеса, яка впала з трону; Седді – красива змія. Такі влучні порівняння відкривають справжню сутність людини, заховану під маскою соціальних ролей, які вони виконують. У В. Шевчука ж, навпаки, для розуміння внутрішнього «Я» героїв варто звертати увагу на те, що їх оточує та на які об'єкти спрямовані їхні дії. Зокрема, один з персонажів, якого автор називає син Федора, попри свою спокійну та мрійливу натуру, лежачи у своїй кімнаті, переглядає старі ілюстрації Гуттузо. Ця невеличка деталь могла б залишитись непоміченою, але автор не випадково вибрав саме цього італійського художника, адже Гуттузо після війни був членом спілки «Новий фронт мистецтва», мета якого – створення нових художніх цінностей. Для прискіпливого читача вона відкриє нове в характері хлопця, а саме стійкість та впертість, підтвердження яких знайдемо на подальших сторінках роману.

Син Федора, попри неуспішність експериментів, проведених у лабораторії, вірить, що в кінцевому результаті свого досягне. Ще один персонаж роману – бухгалтер. Автор кілька разів у стосунку до нього вживає фразу «бухгалтер любить точність», виводячи таким чином цю рису його вдачі на передній план. Така точність не має нічого спільного з

мудрою організованістю людини, проте вона створює рамки, за які чоловік не може переступити, робить його обмеженим, недалекоглядним та боягузливим. Бухгалтер всюди з собою носить годинник, завжди кладе його в праву кишеню, читає Гоголя та Нечуя-Левицького – здавалось би, нічого надзвичайного. Проте автор уводить ще одне важливе доповнення, яке стає визначальним у площині характеристики бухгалтера: переїжджаючи на нову квартиру, він не тільки знімає дзвінок з дверей, але й відриває провід. Така незначна дрібниця здатна сказати про людину більше, ніж розлогий перелік книг, які вона читає.

Особливу композиційну роль відіграють наскрізні деталі, котрі невидимими ланцюгами скріплюють тканину твору та роблять її цілісною. Серед таких у «Набережній 12» варто виділити два типи: деталі-запахи та натуралістичні деталі. Запахи супроводжують кожного персонажа, допомагаючи краще зрозуміти душевний стан, в якому він перебуває. Атмосферу бідності, монотонності, самотності автор підсилює описами, у яких домінуючими виступають саме запахи: «у під'їзді пахло мишами, не-свіжим одягом і запліснявілими стінами» [8, с. 37], «на сходах пахло мишами і квашеною капустою» [8, с. 46], «у кімнаті Гайденка стояв запах брудних пелюшок, пороху та нафталіну» [8, с. 34], «усюди плив запах пригорілої кави» [8, с. 19], «у церкві пахло воском, стеарином, хвоєю, потом та несвіжим подихом сотень ротів» [8, с. 85]. Коли ж героїв оточує спокій та рівновага, то ці відчуття підсилені в тексті запахами ромашки, чебрецю, скошеної трави, торішнім листям та свіжоспеченими пиріжками. Що ж до натуралістичних деталей, то вони вражають своєю різкістю та відвертістю. Раз у раз увагу героїв привертають «бруд під нігтями; мокрі кола під пахвами; лисий череп; червоний рот повний жовтих, прокурених зубів; сиві брудні пасма волосся; зморщений рот; червоні беззубі ясна; худі пальці з синіми довгими нігтями; брудний посуд, жир, що маслянився на виделках, затягнувши проміжки між зубцями матовою плівкою; охоловші шматки м'яса; недоїдена коричнева картопля; скелети риб; недопите пиво у брудних горнятках; жовтий шар масла на їдко-солодкому прянику, яке блистить жовтою жирною плямою» [8] тощо.

У «Паразитах свідомості» до наскрізних деталей зараховуємо повсякчасне звернення героїв до творів справжніх класиків духовно-інтелектуального життя таких, як А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й.-В. Гете, О. Гакслі, Д. Лоуренс, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, Мерло Понті, М. Гайдеггер тощо. Широкий підбір авторів акцентує увагу на глибоких інтелектуальних здібностях вчених, що в свою чергу підкреслює зорієнтованість автора не на пересічного обивателя, а на людину, спроможну осягнути велич творінь перелічених геніїв.

Окремої уваги заслуговує іронічна деталь, яка є одним з провідних

засобів художнього зображення дійсності та вираження авторської свідомості. Вміло вжита, вона розкриває перед читачем більше, ніж великі розлогі описи. У романі «Під сіткою» іронія подана як поєднання прекрасного з потворним, сумного зі смішним, що має властивість набувати різних форм і просякати в різні сфери людського існування. Така іронія покликана передати трагічне сприйняття життя за допомогою комічних форм і ситуацій. Прийом поєднання непеєднуваного у А. Мердок пов'язаний з її світоглядними переконаннями не лише щодо недосконалості людської природи чи соціального устрою, а й у стосунку до парадоксальності буття в цілому.

Іронічна деталь, котра народжується з найменших дописів, зауважень, предметів інтер'єру чи рис зовнішності персонажів, стає ідейно-семантичним ключем до розуміння зображуваних подій. Так, яскравою іронічною деталлю є невеличка примітка на агітаційних листівках, які розповсюджував один з персонажів роману А. Мердок Лефті. На кожному аркуші внизу сторінки дрібним шрифтом було написано «ціна 6 пенсів», що не лише говорить про товарно-грошові відносини в політиці, а й про низьку вартість гучних ідей, лозунгів та закликів. Без матеріальної підтримки всі ідеї довго не проживуть, а активісти, незалежно від політичних уподобань та поглядів, залишаться при своїх інтересах. Не менш красномовною є ситуація з викраденням собаки. Детальний опис тих зусиль, яких Джек докладає, щоб відкрити клітку, яку, як пізніше виявилось, відкрити було дуже просто, потрібно було тільки «натиснути на пружину зі зворотного боку клітки» [7, с. 146], наштовхує на думку про марність надмірних зусиль для розв'язання дрібних проблем.

Якщо іронічна деталь у романі «Під сіткою» А. Мердок викликає посмішку, то у В. Шевчука все відбувається навпаки. Іронічні деталі, які з'являються в тексті, просякнуті гіркотою та осудом тих умов, у яких доводилось жити його героям. Наприклад, швець Павло, тяжко працюючи на фабриці, отримав красиву грамоту із зображенням Сталіна, літаків та квітів, в той час, як вдома його чекали «3 голодні роти» [8, с. 93].

Таким чином, художнє функціонування деталі у творах В. Шевчука («Набережна 12»), К. Вілсона («Паразити свідомості»), А. Мердок («Під сіткою») поглиблює умовність та абсурдність дійсності, вираженої в текстах.

Проте, якщо в романі А. Мердок деталь здебільшого підсилює трагікомічність ситуації, а у К. Вілсона служить інструментом для поглиблення інтелектуально-філософських концепцій, то у В. Шевчука подекуди є виразником трагічної культурно-історичної безвиході. У всіх текстах деталь не тільки увиразнює знакові характеристики персонажів та додає промовистих ноток до порушених авторами проблем, а й виразно демонструє зв'язок структури твору з його ідейно-художніми витоками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ветохина В. В. Деталь в рассказах А. П. Чехова / В. В. Ветохина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2004. – № 2. – С. 26-27.
2. Вілсон К. Паразити свідомості : [роман] / Колін Вілсон; пер. з англ. В. І. Романця ; худ. О. Б. Тулін. – К. : Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1988. – 208 с.
3. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Ефим Семенович Добин. – Л. : Советский писатель, 1981. – 432 с.
4. Закирова Л. Р. Художественная деталь в прозе Ф. Амирхана (разновидности, функции, эволюция) : автореф. дисс. на соискание учен. Степени канд. филолог. наук : спец. 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» / Л. Р. Закирова. – М., 2007. – 20 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 607 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007. – 752 с. (Nota bene).
7. Мердок А. Под сетью. Дикая роза : [романы] / Айрис Мердок ; [пер. с англ. М. Лорие]. – М. : ЗАО Изд-во «Эскиммо-Пресс», 1999. – 592 с., 1997. – 752 с.
8. Шевчук В. О. Набережна 12. Середохрестя : [роман, повість] / Валерій Олександрович Шевчук. – К. : Молодь, 1968. – С. 7–134.

Анотація

У статті подано типологічне зіставлення художнього функціонування деталі в романах Валерія Шевчука «Набережна 12», Коліна Вілсона «Паразити свідомості», Айріс Мердок «Під сіткою». Представлено ґрунтовний аналіз вибраних деталей та доведено їхню вагомість для розуміння ключових ідей творів.

Ключові слова: деталь, екзистенціалізм, портрет, герой, символ

Summary

The article deals with the typological comparison of artistic functioning of a detail in Valeriy Shevchuk's novel "Naberezhna 12", Colin Wilson's novel "The Mind Parasites", Iris Murdoch's novel "Under the Net". Also the thorough analysis of the chosen details is given and their importance to understanding the main ideas in the texts is proved.

Key words: detail, existentialism, portrait, hero, symbol

ІНДИВІДУАЛЬНА МОДЕЛЬ У ПОЕЗІЇ Б. ЯСЕНСЬКОГО ТА М. СЕМЕНКА: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Характерною особливістю будь-якого національного варіанту футуризму була наявність яскравого лідера. В італійському футуризмі ним був Ф.Т. Марінетті, в Росії, попри чималу кількість яскравих майстрів слова, лідером російського футуризму, вважаємо, був В. Маяковський, у Польщі – Б. Ясенський, в Україні – М. Семенко. Кожен із них був людиною доби. Рефлексуєючи соціокультурний розвиток людства в перші двадцять років ХХ століття, згадані представники футуризму реалізовували свої думки в численних маніфестах і поетичних творах, таким чином творячи різноманітні футуристичні моделі. Чи не єдиною спільною моделлю, яка простежується у всіх видах творчості футуристів, була індивідуальна модель поета. Під терміном “футуристична модель” варто розуміти конструкт, що дешифрує змістово-інтенційні прояви футуризму, які викладені в маніфестах різних національних варіантів футуризму, та який на практиці втілюється у житті та творчості митців (більше дивись у статті “Футуристична модель” (теоретичний аспект) [2]. Тому актуальним є компаративне дослідження специфіки індивідуальної моделі в поетичній творчості польського футуриста Б. Ясенського та українського футуриста М. Семенка.

У Польщі та в Україні найбільш яскраво реалізовували теоретично обґрунтовані постулати національних футуризмів Б. Ясенський і М. Семенко відповідно. В силу власної харизми, вони зуміли об’єднати після Першої світової війни футуристичні групи в своїх національних літературах, виступивши, тим самим, об’єднавчим чинником. Тим не менше, Б. Ясенський і М. Семенко практично завжди перебували на самоті відносно тогочасної літературної традиції у своїх країнах. Ці два футуристи бунтували проти усталених норм і канонів, прагнули оновити мистецтво та життя загалом. Вони розробляли футуристичне мистецтво, незважаючи на критику, що лунала на їхню адресу. “Становище “білої ворони”, – писав Ю. Лавріненко про М. Семенка, – не пригноблює його, навпаки, надає йому більше зухвалости і бажання епатувати всіх і вся” [3, с. 114]. На Б. Ясенського, який завжди відчував себе поетом, митцем, рівнялися інші учасники літературного розвою Польщі за міжвоєнного двадцятиріччя, про що згадує колега польського футуриста М. Гемар [7, с. 28].

Індивідуальність була спільною рисою для всіх національних варіантів футуризму. Згадаймо особу Ф. Т. Марінетті, в лідерських якостях якого не було сумнівів, слова І. Северяніна про власну геніальність чи В. Маяковського: кривляться перед вами не захочется – и вот / я захохочу

и радостно плюну, / плюну в лицо вам / я – бесценных слов транжир и мот [1, с. 58] і “А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?” [1, с. 49].

Ставши “рупорами” модерних явищ початку ХХ ст., відтак і мистецької революції у своїх країнах, Б. Ясенський і М. Семенко, рефлексуючи загальні тенденції розвитку європейської культури, писали (тут і далі переклади зразків польськомовної наші. – Д. Р.):

Zmarnowałem podeszwy w całodziennych spieszeniach,
Teraz jestem słoneczny, siebiepewny i rad.
Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach,
Stawiam kroki milowe, zamaszyste, jak świat...

Idę młody, genialny, niosę BUT W BUTONIERCE,
Tym co za mną nie zdążą echopowiem: – Adieu! –

[6, с. 64]

Я змарнував підошви у щоденних поспіхах / Я сонячний, самовпевнений і радий. / Я іду молодий, геніальний, я тримаю руки в кишенях, / ставлю кроки на милі, розмашисті, як світ...// Іде молодий, геніальний, несе черевик у петлиці, / тим, хто за мною не встигає, ехопошлю: – Adieu! –

Я гасло сучасності,
Центральна фігура доби...

Я

Наївний і великий

[5, с. 119]

Як бачимо, індивідуальність яка є наскрізною рисою для всіх проявів модернізму, знайшла своє втілення і у вищенаведених вірцях поезії Б. Ясенського та М. Семенка. Індивідуальність поета, яка постає у Б. Ясенського та М. Семенка, наділена молодечим запалом, динамізмом, навіть відчуттям геніальності, що межує із почуттям “іншості” до світу (я не такий як усі). Бунт проти традиціоналізму, здебільшого пропагування сьогоденного та майбутнього, самолюбство є характерними рисами поета-футуриста, Б. Ясенського та М. Семенка зокрема. Самовпевненість Б. Ясенського та М. Семенка яскраво характеризує їхню індивідуальність, яка єднає їх між собою.

Відчуваючи себе впевнено та самозакоханими, Б. Ясенський і М. Семенко відкидають усю попередню традицію, не визнають авторитетів. Б. Ясенський закликає всіх, як і він, жити виключно прийдешнім:

Nie zatrzymam się nigdzie na rozstajach, na wiorstach,
Bo mnie niesie coś wiecznie, motorycznie i przed.
Mijam strachy na wróble w eleganckich windhorstach,
Wszystkim kłaniam się grzecznie i poprawiam im pled.

...

One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasiński,
Bezpowrotnie umarli i Tetmajer i Staff.

[6, с. 64]

Не зупиняюсь я на роздоріжжях, ані на верстах / Бо мене несе щось вічне, моторичне і перед. / Я минаю страхи на горобців в елегантних windhorstach / Всім я кланяюся ввічливо і поправляю їм плед... / Вони ще не знають, що коли наступив Ясенський / Безповоротно померли Тетмайер і Стафф.

Б. Ясенський, рефлексуючи модерні явища суспільства початку ХХ ст., не гає часу, він іде вперед, адже для нього, як для представника футуризму, немає потреби озиратися назад, на попередню культуру. Своїм упевненим кроком у прийдешнє він символізує прихід нового напрямку в культурне середовище народу. Йому не лячно перед визнаними лідерами польської літератури, про них він говорить як про вже доконаний факт: “безповоротно померли Тетмайер і Стафф”. Їхня смерть не була фізичною, а мала б стати духовною для польського суспільства. Б. Ясенський уважав, що вони віджили себе. Він апелює до усталеної польської традиції, показує невідворотність мистецької революції в польській культурі, адже наступила нова ера – ера футуризму на чолі з Бруно Ясенським. Це автоматично означало смерть усьому попередньому.

Український поет Михайль Семенко, наче йдучи разом із Б. Ясенським, кидає виклик тогочасному, на його погляд, заяложеному суспільству, тим самим проголошуючи, що:

Я – нічий. Я – ніхто. Мене не знає історія.

Мій девіз – несталість і несподіваність.

Хочете? Я заримую зараз: *істерія*.

Я остроїв поезію в стрій, ні разу
ненадіваний.

[4, с. 68]

З’явившись у мистецькому просторі знікуди, М. Семенко розуміє, що він ще нічого не створив, щоб бути визнаним народом. Але в той самий час, усвідомлюючи перехідний етап розвитку української культури, її стагнацію, поет показує свою готовність іти по “шляху незнакомому”, даючи національній культурі “несталість і несподіваність”. При цьому він виявляє бажання до експериментів і певного мовного епатажу, підтверджуючи власний девіз можливістю заримувати слово “істерія”. Понад те, М. Семенко вихваляється тим, що йому вдалося структуралізувати поезію, “остроїти” її “в стрій”, тим самим показуючи власну мистецьку силу, індивідуальність. Не приймаючи тодішньої дійсності, український футурист усвідомлює важливість неминучих змін у свідомості народу задля поступального руху в напрямі загальноєвропейських

тенденцій розвою. М. Семенко намагається боротися із тогочасним суспільством, він критикує усталений порядок, готує його до власного приходу. Недаремно поет назвав вірш, із якого наведені вище слова, “Я іду”, назва якого перегукується із назвою вірша В. Маяковського “Нате!”. В обидвох поетичних текстах звучить зухвалість і сміливість, а також готовність публіці кинути виклик, представити їй новий, радикальний, досі невідомий світогляд.

Польський лідер футуризму Б. Ясенський означив футуризм як невідоме, “х”. Б. Ясенський у вірші “But w butonierce” попереджає суспільство про прихід футуризму в культуру:

One jeszcze nie wiedzą, one jeszcze nie wierzą.
Poezyjność, futuryzm – niewiadoma i X.

[6, с. 64]

Вони ще не знають, вони ще не вірять. / Поетійність, футуризм – невідома і X.

Ототожнюючи себе з футуризмом, М. Семенко підкреслював власну індивідуальність, як це ми можемо спостерігати у вірші “Я”. Самоозначення і позиціонування себе як важливого елемента в розвитку національної культури – ось що було головним для українського поета. М. Семенко був задоволений із того, що він сильний, але не фізично, а в плані усвідомлення переваги над іншими митцями:

Як гарно почувати, що я – сильний
І що мені належить світ.
Як гарно бачити, що мій шлях – вільний
І що всі біографії – шаржний звіт.

[4, с. 67]

Порівнюючи футуризм із епідемією, що ширилася на країни Європи, М. Семенко у вірші “Я” пише, що “Я – скрізь”, тим самим підтверджуючи всепроникність футуризму. Через впливи та запозичення цей напрям настільки відбився у творчості М. Семенка, що його “дух в захопленні можливостей футурних”. Цей напрям відкрив для українського поета надзвичайно широкий простір для самореалізації і експериментаторства. Завдяки футуризмові він стає “синтезою поетів і мрій”, а його кров наповнена духом футуризму. Імплікуючи всепроникність футуризму на себе, автор декларує, що він усюди, в усіх предметах і явищах, що оточують людину. Молодечий запал, який був характерний для будь-якого національного варіанту футуризму, М. Семенко підтверджує словами, що він “вічний”, “сміливий” і “молодий”. У цьому вірші “я” виступає сильною одиницею, абсолют, який возвеличується над іншими живимим істотами, він владний. Футуристичний дух, сенс і натура самого напряму дуже чітко показані в вищенаведених віршах М. Семенка:

Дух мій
в захопленні можливостей футурних,
І в крові – безліч архаїчних атавіз.
Я – в пестінні хмарок пурпурних,
Я – скрізь.

Я ховаю в собі всі горіння й інстинкти,
Я – синтеза поетів і мрій...
Я – вічний, сміливий і молодий!

[4, с. 70]

Характер футуризму, його актуальність у світлі загальнотенденційних розвоїв епохи початку ХХ ст. чітко проявляються у вірші українського футуриста “Бажання”:

Я хочу кожний день
все слів нових
Я хочу кожний день
все слів нових
Я хочу кожний день
все слів нових

[4, с. 29]

Написавши цей вірш 1914 р., М. Семенко ознаменував прихід нової ери в розвитку української культури й окреслив подальшу стратегію футуризму в Україні. Для нього актуальним було творити в дусі футуризму, розробляти моделі, позаяк цей літературний напрям надавав широкі можливості до експериментаторства. М. Семенко, як і будь-які інші представники футуризму, прагнув кожний день працювати в лабораторії слова задля того, щоб щодня отримувати нові слова, тим самим не тільки збагачуючи мову, але й підтверджуючи власну мистецьку майстерність. Тричі повторюючи слова “Я хочу кожний день все слів нових”, поет наче говорить якесь заклинання для того, щоб кожний день йому “приносив” нові слова.

Геніальність як складник індивідуальності поета-футуриста не оминула й М. Семенка. Так само як і у І. Северяніна, Б. Ясенського, у вірші “Геній” М. Семенка, яскраво простежуються паралелі з моделлю індивідуальності поета:

І виступлю на естраді і скажу:
– Отимчасовені королі!
Я – геній.

[4, с. 74]

Як бачимо, риса індивідуальності, мистецької незалежності проходить крізь призму всіх футуристичних варіантів і творчостей їхніх представників. Важливе місце посідає самоідентифікація. Поет – геній часу,

дитина своєї доби на протигагу “отимчасовеним королям”, що уособлюють собою представників попередньої і тодішньої української літератури.

Отже, індивідуальна модель поета є типологічно спільною для поетичної творчості Б. Ясенського та М. Семенка. Типологічні схожості в реалізації індивідуальної моделі поета, які простежуються між Б. Ясенським, М. Семенком та представниками інших національних футуризмів вказують на те, що польський і український поети творили в контексті їхньої доби, а також на наявність контактено-генетичних зв'язків. Польський лідер футуризму Б. Ясенський і український лідер М. Семенко в основу індивідуальної моделі закладали реалізацію в поетичних текстах особистісного “я”, вивищення себе понад іншими, що поєднувалося із високою самооцінкою і підкресленим прагненням до самореалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маяковский В. Сочинения в трех томах. – М. : Художественная литература, 1965. – Т.1. – 566 с.

2. Рега Д. Футуристична модель (теоретичний аспект) / Данило Рега // Літературознавчі студії : компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В.Г. Матвіїшина та М.В. Теплінського присвячується) : [зб. статей / відп. ред. С.І. Хороб]. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2013. – Вип. I. – С. 116–121.

3. Розстріляне відродження: Антологія 1917– 1933: Поезія-проза-драма-есеї / [упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка] ; [післямова Є. Свєртюка]. – К. : Смолоскип, 2007. – 976 с.

4. Семенко М. Вибрані твори / Семенко Михайль. : [упоряд. А. Біла]. – К. : Смолоскип, 2010. – 688 с.

5. Семенко М. Повна збірка творів / М. Семенко. – Х. : Література і мистецтво, 1931. – 256 с.

6. Jasienski B. Poezje zebrane / [wstęp, opracowanie i komentarze Beata Lentas] ; [współpraca Małgorzata Ogonowska]. – Gdańsk : Słowo / obraz terytoria, 2008. – 547 s.

7. Mieszkowska A. Ja, kabareciarz: Marian Hemar od Lwowa do Londynu / Anna Mieszkowska. – Warszawa, 2006. – 389 s.

Анотація

У статті проведено типологічний аналіз поетичної творчості польського футуриста Б. Ясенського та українського футуриста М. Семенка з метою встановлення типологічних схожостей і відмінностей у практичній реалізації індивідуальної моделі футуризму.

Ключові слова: футуризм, типологія, футуристична модель, індивідуальна модель.

Summary

In the article it is made a typological analysis of the poetic work of the Polish futurist B. Jasenskyj and Ukrainian futurist M. Semenko with the aim of establishing typology similarities and differences in practical realization of the individual model of Futurism.

Key words: futurism, typology, futurism model, individual model.

УДК 82.0:821.111

Наталія Телегіна

СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ДЖОЗЕФА КОНРАДА ВІТОМ ТАРНАВСЬКИМ

Своєрідність і глибина інтерпретації творчості Джозефа Конрада Вітом Тарнавським пояснюється, певною мірою, відносною схожістю деяких фактів їхніх біографій. Обоє народилися у Східній Польщі, обоє втратили свою батьківщину через причини, пов'язані із політичною ситуацією, обоє до того, як взялися за перо, мали іншу професію і були в ній успішними, обоє зіткнулися із культурою і способом життя екзотичних країн (Віт Тарнавський з 1942 по 1947 роки служив військовим лікарем у польських загонах, які були підпорядковані Британському командуванню в Єгипті і Палестині) і, зрештою, обоє оселилися в Британії.

Віт Тарнавський, письменник і літературний критик, перекладав твори Конрада на польську мову, започаткував польський клуб Конрада в Лондоні, був почесним членом товариства Джозефа Конрада у Великобританії. Він дослідив творчість Джозефа Конрада в ряді статей і двох книгах. Його творчій доробок був високо оцінений сином Джозефа Конрада Джоном, якій відмітив надзвичайну глибину розуміння і витонченість сприйняття творчості його батька Вітом Тарнавським [4, с. 1].

Дослідження Вітом Тарнавським творчості Джозефа Конрада було багатоаспектним і проходило в полеміці з іншими британським критиками. Біографи Джозефа Конрада К.А.Лоф, В.І. Тітс, Н.Е.Гербер, на думку Тарнавського, мало уваги приділили 1887–1894 рокам, хоча саме в ці роки зростає песимізм Конрада в результаті його розчарування і в західній цивілізації, і в екзотичних подорожах, яких він так прагнув, той песимізм, який виплеснувся на сторінки його перших творів. Тарнавський вважає, що між Конрадом і героєм його першого твору Алмайєром (“Безумство Олмайєра”), вигнанцем, позбавленим надій, є схожість, оскільки це історія руйнації романтичного потягу до краси, історія розчарування.

Високо оцінюючи книгу Нормана Шеррі «Східний світ Конрада», Тарнавський, в той же час, зауважує, що робота Шеррі зведена, в основ-

ному, до зовнішніх фактів. Викладаючи у Сінгапурському Університеті, Норман Шеррі зібрав інформацію про людей, яких Конрад знав, і місця, які він відвідував. Цінність роботи Шеррі в тому, що він не обмежився дослідженням матеріалу, який постачав Конраду сюжети, а дослідив психологію творчості, проаналізувавши, як уява письменника трансформувала реальність в мистецтво. Але Тарнавський категорично не погоджується із висновком Шеррі про те, що схильність Джозефа Конрада вибудовувати сюжети, беручи героїв, події, відносини, місця і, навіть, назви кораблів з реального життя, свідчить про те, що Конраду бракувало творчої уяви. Аргументом Тарнавського в цій дискусії є “Ностромо”, де події відбуваються у вигаданій державі.

Оригінальність інтерпретації Тарнавського, в порівнянні з іншими британським критиками, базується на його твердженні, що в героїв, взятих з реальності, Конрад вкладав глибші і більш складні душі, які він вигадував сам і, що саме в цих душах, а не в зовнішніх подіях, і є справжня суть мистецтва Конрада [4, с. 16]. Таким чином, Тарнавський трактує Конрада як письменника психологічного, а не пригодницького жанру, яким його бачила значна кількість критиків. Слід зауважити, що самого Конрада обурювало, коли його називали письменником – мариністом. Очевидно, для нього це означало відсутність глибини розуміння його творів.

На підтвердження вірності підходу Тарнавського візьмемо за приклад оповідання Джозефа Конрада «Лагуна». На перший погляд, все говорить на користь пригодницького жанру: екзотична країна, екстремальна ситуація, загроза, переслідування, різкі і неочікувані повороти в розвитку дії. Але це – тільки зовнішня канва. Зовнішній конфлікт є, скоріше, допоміжним. Основний конфлікт – внутрішній. Це конфлікт в душі героя між його великим коханням і його обов'язком, між прагненням щастя і провинною перед братом, якого прирік на смерть. Це оповідання, безумовно, глибоко психологічне і його глибина розкривається за умови декодування символіки. На нашу думку, «лагуна» – образ символічний. Це не тільки місце, в якому оселився Арсат із своєю коханою, це його душа – душа людини, здатної і на прекрасне почуття кохання і на зраду брата. Тому, описуючи лагуну, Конрад акцентує на грі світла і тіні, вдаючись до повторів і символіки кольорів. Червоні кольори заходу сонця символізують кохання Арсата, його здатність на яскраве, сильне почуття, про яке він розповідає. Чорнота землі і води символізує темні сторони душі зрадника: «The white man came out of the hut in time to see the enormous conflagration of sunset put out by the swift and stealthy shadows that, rising like a black and impalpable vapor above the tree-tops, spread over the heaven, extinguishing the crimson glow of floating clouds and the red brilliance of departing daylight. In a few moments all the stars came out above the intense

blackness of the earth, and the great lagoon gleaming suddenly with reflected lights resembled an oval patch of night-sky flung down into the hopeless and abysmal night of the wilderness» [1, с. 27]. Біле і чорне, світло і тінь постійно змінюють одне одного в коротких пейзажних замальовках лагуни: «And now a great expanse of white vapor covered the land: flowed cold and gray in the darkness ... like a somber and forbidding shore – a coast deceptive, pitiless and black» [1, с. 33]. « ...and the unveiled lagoon lay, polished and black in the heavy shadows at the foot of the wall of trees» [1, с. 34]. «...he looked beyond the great light of a cloudless day into the darkness of a world of illusion» [1, с. 35].

Конрад пише, в першу чергу, про душу, а не про пригоду. І це може бути підтверджено висловленою в «Лагуні» думкою про те, що наші серця – це арена боротьби жахливих і чарівних привидів, таємнича країна бажань і жахів: « ...a battle-field of phantoms terrible and charming, august or ignoble, struggling ardently for the possession of our helpless hearts. An unquiet and mysterious country of inextinguishable desires and fears» [1, с. 28].

Отже, як бачимо, в «Лагуні» в рамках пригодницького сюжету розкрито психологічні проблеми, пов'язані з моральними аспектами.

Стосовно стилю Джозефа Конрада слід зауважити, що, хоча він і вважається одним з найкращих в англійській літературі, Віт Тарнавський знаходить в ньому певні недоліки. Йому здається, що коли Конрад вкладає оповідь в уста персонажа, він, ніби стримує свою власну геніальність, для того, щоби оповідь звучала більш правдоподібно і природно. Але Тарнавському саме цей тон повсякденності здається дещо неприродним [4, с. 20]. З цим можна не погодитися, оскільки неприродним може здаватися скоріше спосіб мислення, дії персонажа і те, як він ці дії пояснює, якщо ця людина належить до іншої релігії, культури, веде, часто неприйнятний для нас, спосіб життя і змальовує реальність з точки зору свого світобачення. Така реальність, дійсно, може здаватися читачам – європейцям неприродною, але це, скоріше, сильна сторона Конрада, якщо він дає нам можливість зрозуміти суть цієї далекої від нас реальності і відчуті її неприродність і неприйнятність для нас. Геніальність Джозефа Конрада в тому, що навіть через специфічні ситуації далеких від нас реальностей він розкриває загальнолюдські проблеми. Сильною стороною стилю Конрада Тарнавський вважає надзвичайно жваві описи. Але навіть ці досить детальні описи і тривіальних, і важливих моментів не дають Тарнавському відчуття реальності. Концепцію реальності Джозефа Конрада він вважає романтичною, визнаючи прагнення Конрада пробитися крізь зовнішню реальність до її суті. Саме тому реальність в творах Конрада стає символом і вираженням чогось набагато глибшого, ніж те, що описано. Враховуючи те, що події і факти Конрад брав з життя, це дуже важливе

спостереження. В способі зображення реальності Конрадом Тарнавський бачить певну стилізацію і навіть театралізацію. Це обґрунтоване спостереження, якщо врахувати, що в «Особистих Спогадах» Конрад висунув теорію «життя – спектакль».

Розділяючи творчість Джозефа Конрада на два періоди, критик у творах першого періоду відмічає домінування емоцій і почуттів, результатом чого є дещо гротескні форми, а в творах другого періоду – схильність до спостереження і ретельного вибудовування композиції. Але в обох періодах в творах Джозефа Конрада домінує уява, яка змінює реальність. В результаті, на думку Тарнавського, виникають транс-реалістичні образи. Цим, певною мірою, можна пояснити і пафос, який більшість критиків вважає характерною рисою стилю Джозефа Конрада.

Пафос Тарнавський розглядає як сильну сторону творів Конрада, оскільки його пафос є щирим, гідним і стриманим. Саме тому пафос Конрада сприймається британськими критиками, схильними в кінці ХІХ-го і в ХХ-му столітті більше цінувати скептицизм в письменництві. Зрештою, творчість Конрада не позбавлена скептицизму. Відомий британський критик Д. Хевіт цінує саме цю рису стилю Конрада. Конрад в своїх творах, дійсно, ставив під сумнів і піддавав випробуванням позитивні людські якості і темні сторони людської душі цікавили його більше, ніж світлі. Але Тарнавський вступає в полеміку з Хевітом, звинувачуючи його в сліпоті і стверджуючи, що скептицизм і песимізм характерні тільки для першого періоду творчості Джозефа Конрада, а другий період його творчості характеризується акцентом на важливості моральних цінностей. Не можна сказати, що Д. Хевіт не бачить цих змін, але для нього вони є лише ознакою творчої кризи через втрату Конрадом своєї щирості. Загалом, Тарнавський погоджується з Хевітом в тому, що більшість пізніх творів Конрада є дещо риторичними і мелодраматичними, але він прослідковує і в «Лорді Джими», і в «Серці Тьми», і в «Тайфуні» і скептицизм, і пошуки моральних цінностей, пошуки тих принципів, які склали моральний кодекс пізнього Конрада. Якщо для Хевіта «Лорд Джим» – це історія поразки, написана письменником в стані відчаю, Тарнавський крізь цю історію розгледів і Конрада-песиміста, і Конрада-борця.

Інтерпретація «Лорда Джима» Тарнавським є своєрідною, тому що героя цього роману він вважає втіленням польського національного характеру. Для британської критики такий підхід до аналізу героя-англійця є, безумовно, більш ніж оригінальним. Але те, що здається загадковим в характері Джима британським критикам, поляком Тарнавським легко роз'яснюється. Він вважає, що Джим – англієць лише номінально, оскільки має всі психологічні характеристики поляка. Серед цих характеристик Тарнавський виділяє крайню чутливість, жваву уяву і нестримні амбіції.

Роз'яснюючи особливості прояву цих рис в польському національному характері і в герої роману, Тарнавський наголошує на тому, що мрійливість і амбіційна самовпевненість в комбінації із впертістю ведуть до розчарувань, але гордівливе небажання визнати поразку як кінцевий крах породжує прагнення реабілітуватися. Сильне бажання викликати повагу і захоплення веде до залежності від думки інших людей. І в типово польському характері, і в герої роману Тарнавський помічає брак здорового глузду і певну непрактичність, але, в той же час, і здатність зрозуміти і опанувати реальну ситуацію в кризові моменти. Духовне багатство, у поєднанні із відсутністю схильності до дисциплінованості і стандартної поведінки, робить таку особистість непередбачуваною, що і спостерігається в романі. Критик відмічає, також, гідність поляків і впертість в переслідуванні мети. Романтичність природи і схильність керуватися почуттями можуть призвести і до розчарувань, і до досягнень того, що інші, більш практичні люди, вважають нереальним. Такий набір рис може зробити людиною, і невдахою і переможцем в залежності від обставин. Важко не погодитись з Тарнавським, що саме цей феномен ми спостерігаємо в романі «Лорд Джим», і саме тому, на нашу думку, «Лорд Джим» – це не історія поразки, а історія втрати і відновлення почуття власної гідності. В. Тарнавський трактує цей роман інакше. Для нього «Лорд Джим» – сповідь, своєрідний спосіб самозахисту Конрада, якого співвітчизники звинуватили у зраді інтересів власної країни заради фінансової вигоди, коли Конрад обрав англійську мовою своєї творчості. Тарнавський пов'язує інтерес Конрада до теми зради з цією проблемою. Конрад ніколи не відповідав на звинувачення. Відповіддю була його творчість. Він завжди мріяв повернутися в Польщу, але його домом стала Англія. Тему зради Тарнавський вважає домінуючою і в романах, і в малій прозі Конрада, а головне – в найкращих роботах письменника («Вигнанець з островів», «Лорд Джим», «Лагуна», «Караїн» тощо). Тому «Лорд Джим», в розумінні Тарнавського, є символічною репрезентацією власних проблем автора («... a symbolic representation of the author's own problems» [4, с. 87]), а саме – «комплексу вини» («guilt complex» [4, с. 96]) по відношенню до рідної країни. Але в подальшому («Очима заходу») він помічає зміни в трактуванні письменником теми вірності і зради. Цей твір написаний з точки зору спостерігача, в дещо відстороненій манері, без проявів співчуття до героя. Подібну трактовку теми зради Тарнавський знаходить і в «Вигнанці з островів». Між цими творами проміжок – 15 років. А в цьому проміжку – пристрасна і особистісна трактовка тої самої теми в «Лорді Джимі». Критик пов'язує цей факт з публікацією в період роботи над «Лордом Джимом» статті польської письменниці Елізи Ожешкової (1899 рік). Яка звинуватила Конрада у зраді інтересів Польщі, яка

потребувала талановитих людей. Отже, припущення Тарнавського по те, що «Лорд Джим» був відповіддю на це звинувачення видається переконливим.

Стилістичні особливості прози Конрада Тарнавський теж, певною мірою, пов'язує з його польським походженням, зокрема, специфічний ритм його прози. Виникнення в прозі Конрада своєрідних, незвичних, але привабливих для англійського читача ритмічних структур він пояснює впливом польської романтичної поезії. На нашу думку, це доречно спостереження, оскільки, пульсація емоцій в прозі Конрада через чергування довгих і коротких ритмічних груп, повтори, вибудовування ритмічних малюнків за рахунок чергування основних і допоміжних слів, більш менш рівномірне розташування наголошених і ненаголошених складів, особливо в описах, забезпечують поетичність звучання, тим не менш, дещо екзотичну в порівнянні з англійською поезією цього періоду, враховуючи ускладнений синтаксис: «For the last three miles of its course the wandering, hesitating river, as if enticed irresistibly by the freedom of an open horizon, flows straight into the sea, flows straight to the east – to the east that harbors both light and darkness» [1, с. 24].

Мова Конрада – окрема тема для схвальних відгуків, здивування і захоплення. Він був далеко не першим письменником, який писав не рідною мовою і став відомим. Але диво Конрада в тому, що, опанувавши англійську мову в дорослому віці, він досяг такої витонченості сприйняття її відтінків, що перевершив багатьох від народження англословних письменників. Цей феномен, безумовно, привернув увагу Тарнавського, який свої твори писав польською. Він пояснював, що лінгвістичний процес не є емоційним, він є інтелектуальним, а творчість вимагає виплеску емоцій, спонтанного вираження відчуття і настрою: «The newly acquired words, comprehensible though they are, do not at once form relevant mental pictures or arouse emotions. Such words, and the colourless images connected with them can never be an ideal material for a writer» [4, с. 25]. Це неминуче веде до психологічної залежності від рідної мови і скутості у вираженні думок і, особливо, емоцій іноземною мовою. Феномен Конрада Тарнавський пояснює тим, що Конрад вчив англійську не в лабораторних, а в екстремальних умовах життя моряка. Навколо нього був зовсім новий світ і нові явища, як в дитинстві, отримували свої імена, але не польською, а англійською. Повністю вирваний із старого ґрунту, відкритий для нових вражень і дуже сприйнятливий Конрад вчив мову в реальних умовах від простих людей і саме це, в уявленні Тарнавського, допомогло йому розвинути інтуїтивне сприйняття нової мови. Але, враховуючи те, як багато людей опинялися в подібній ситуації, це, мабуть, не найбільш переконливий аргумент, а найбільш переконливим є найпростіший – унікальна пам'ять і беззаперечна геніальність Конрада.

Відмінною від більшості англійських літературознавців є трактовка Тарнавським особливостей побудови оповіді Конрадом. Багато хто з критиків помічав манеру Конрада вибудовувати цілісну оповідь із, здавалося б, не пов'язаних між собою і розсіяних по простору і часу елементів. Але, найчастіше, це пояснювалося впливом Генрі Джеймса і Л. Стерна. В. Тарнавський не бачить західноєвропейських літературних впливів в цьому аспекті і вважає, що формуванню саме такої наративної техніки сприяло, в першу чергу, дуже активне, повне пригод життя письменника, яке забезпечувало йому незчисленні враження, що трималися в його пам'яті в найменших деталях з усіма відтінками кольорів, думок і настроїв, і які він методично, як мемуари, викладав на папір, ніби наново проживав минуле, тому оповідь наближалася до природної розмови людей про минуле, в якій, як правило, дається нова, більш зріла, оцінка подіям. Шукаючи можливі впливи на формування манери викладу Конрада, він знаходить їх не в західній літературі, а польській традиції, яка отримала назву «gawenda» і яка передбачала досить вільний, по суті, розмовний виклад подій у формі спогадів, які починаються із, здавалося б, неважливих деталей, фрагментарних епізодів і, поступово, складаються в цілісну картину. Ця форма викладу походить від усної творчості і поширилася в польській літературі в період романтизму.

Схильність Тарнавського пов'язувати особливості творчості Конрада з його польським корінням не означає, що він взагалі відкидає вплив західноєвропейської літератури на письменника. Він знаходить подібність між Конрадом і письменниками Ренесансу, оскільки, як письменники Ренесансу повернули своїм сучасникам цінності античності, так Конрад відродив, здавалося б, застарілі, але по-новому ним подані традиції мелодрами, усної оповіді, культу героя і окреслення чіткого морального кодексу. Цікавою є паралель, яку Тарнавський проводить між Гамлетом Шекспіра і героями Конрада. Він повністю обґрунтовано зауважує, що через всю творчість Конрада простежується проблема сформована в монолозі Гамлета – страх дії, нездатність вибрати підходящий момент і прийняти рішення, паралізуюча сила думки і уяви по відношенню до волі і бажання. Ситуації в творах Конрада («Безумство Олмайера», «Лорд Джим», «Тіньова межа» тощо) дійсно нагадують вищезгадану Шекспірівську трагедію небезпекою, в якій опиняється головний герой, і його неспроможністю, коли треба, діяти. Безумовно, у Конрада багато героїв, які неухильно, без сумнівів і вагань слідуєть своєму обов'язку, але, на нашу думку, складнішими і, для багатьох сучасників, цікавішими є ті його герої, які вагаються і сумніваються, але, зрештою, через спроби і помилки роблять свій, часто нестандартний, вибір. Загалом, проблема вибору, який, по суті, не робиться, вибору, який, в будь-якому із своїх варіантів, не може

задовольнити героя, враховуючи спосіб його мислення, мабуть, вперше була поставлена саме Шекспіром. Зрозуміло, що в запропонованій нами трактовці проблема вибору Гамлета набирає екзистенціального забарвлення, тому, нам здається виправданим і проведення Тарнавським паралелі між Конрадом і Сартром. Аргументує Тарнавський тим, що обидва письменники людське існування асоціюють із стражданням, страхом і загрозою смерті. Для Сартра життя – безнадійний абсурд, сповнений страждань і самотності, для Конрада життя – жахливий спектакль, в якому миттєві спалахи щастя оплачуються стражданням, самотністю, відчуттям болі і провини, якщо не смертю. Але ми бачимо тут розбіжність, яку ігнорує Тарнавський: Сартр виходу не бачить, оскільки для нього, навіть, смерть не є виходом, тому що і вона – абсурд. Конрад знаходить вихід у відданості своїй справі, у виконанні свого обов'язку, оскільки це забезпечує почуття власної гідності і самоповагу. Тобто, у Конрада є мета дії, а Сартр мету дії не визнає. З іншого боку, Тарнавський правий, стверджуючи, що і Конрад, і Сартр – бійці, які не бажають здаватися і, в той же час, філософія творчості обох – це філософія поразки і відчаю: «The philosophy and art of both writers were thus a philosophy and an art of defeat, of failure in life, and of the resultant despair which destroys all conscious faith in the meaning of life and the existence of someone – a good and just someone – who is above life» [4, с. 37]. Психологічна поразка у Сартра веде до проголошення свободи від моральних норм і до нескінченних пошуків сенсу буття. Конрад видається Тарнавському більш далекоглядним і зрілим, оскільки він із хаосу психологічної поразки визволяє одне з найбільших досягнень людства – моральну дисципліну і гуманізм. Тому Тарнавський робить справедливий висновок про те, що етика Сартра і етика Конрада протилежні, не зважаючи на подібність проблематики. До вдалого порівняльного аналізу Тарнавського творчості цих письменників хотілося б додати вищезгадану проблему вибору, яку можна вважати ключовою і в екзистенціалізмі, і в творах Конрада, і спільну для Конрада і Сартра ідею відповідальності за свій вибір.

Повертаючись до питання літературних впливів, слід зазначити, що В. Тарнавський повністю погоджується з іншими британськими критиками, які помічали великий вплив Г. Флобера на Дж. Конрада і, особливо, на його ранні твори. Корінь цього впливу Тарнавський бачить в подібності їх характерів: обидва розчаровані і, все ж, невиліковні романтики, дуже емоційні і, в той же час, високоінтелектуальні, обидва прагнули свободи і свідомо обмежували її. Цим Тарнавський пояснює наявність в творчості обох двох різних типів стилістики – вільної пишномовної і аскетичної стриманої, які у Флобера він спостерігає в різних творах, а у Конрада відмічає переплетення і взаємопроникнення цих тенденцій в одному.

Конрад розділяв і ненависть Флобера до обмеженості, дріб`язковості і заскорузлості буржуазії, і його, майже містичну, віру в місію мистецтва і митця. Саме в цій спільності світоглядних позицій критик бачить причини художньої подібності і співзвучності тону їхніх творів. Якраз вплив стилістики Флобера на Конрада найчастіше помічається критиками. Але Тарнавський зупиняється, також, на тому, що до нього не помічалось – на подібності і, навіть, концептуальній тотожності «Саламбо» Флобера і «Ностромо» Конрада. До Тарнавського «Ностромо» вважався романом безпрецедентним. Але Тарнавський побачив подібність вже в тому, що, як і вщент зруйнований Карфаген був створений Флобером з фрагментарних історичних і археологічних свідчень, так і вигадана Конрадом Костагуана була створена з уривків вражень від короткого перебування в Південній Америці. Тобто, обидва письменники описали світ, який існував, по суті, тільки в їхній уяві. З аргументами Тарнавського важко не погодитися. Дійсно, і Флобер, і Конрад створюють певне суспільство в стані кризи, з конкретними національними, географічними і економічними характеристиками. В обох романах – монументальні характери, драматичні сцени і, хоча, на перший погляд, це романи про повстання, в обох центральною темою є жадібність і влада грошей.

Тарнавський не погоджується із традиційним для британської критики визнанням впливу Достоевського на Конрада, стверджуючи, що Конраду Достоевський ніколи не подобався, але не може не бачити подібності між «Очима заходу» і «Злочин і кара». Подібність спостерігається і в сюжеті, і в розвитку характерів, і в фіналі, і, навіть, в деталях. Але Тарнавський пояснює цю подібність не впливом Достоевського, а пародіюванням його відомого твору, оскільки бачить в «Очима заходу» контрастну презентацію тієї самої проблеми. Він стверджує, що намагаючись глибоко і досконало вивчити російський характер і російські проблеми Конрад використав роман Достоевського як унікальний матеріал, оскільки його власний досвід обмежувався дитячими спогадами про Росію. Впливу Достоевського Тарнавський не визнає, оскільки необхідною умовою визнання впливу одного письменника на іншого, вважає подібність ідеології, атмосфери і емоційного забарвлення твору, чого він не знаходить у Достоевського і Конрада. Він просліджує в романах, що розглядаються, різне відношення авторів до героїв. Раскольников подається як фігура трагічна, а Разумов – як фігура жалюгідна. Відмічає він і протилежність авторської позиції: у випадку Достоевського – повну зануреність в атмосферу власного роману, у Конрада – дистанціювання і, навіть, іронію. Він бачить в творі Конрада протилежну оригінальній ідеї Достоевського концепцію. Саме об`єктивність Конрада, який подивився на російські проблеми, з точки зору західноєвропейського світосприй-

няття робить, на думку Тарнавського, роман «Очима заходу» конкурентоспроможним шедевром Достоевського.

Отже, захоплення Тарнавського своїм геніальним співвітчизником, певна ідентичність життєвого досвіду і ретельне вивчення його творів забезпечили критику обрання своєрідного кута зору в кожному окремому випадку і зробили внесок Тарнавського в осмислення і інтерпретацію творчості Конрада оригінальним і неоцінним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Conrad J. Selected Short Stories. – Hertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 1997.-238 p.

2. Hervouet Y. The French Face of Joseph Conrad. – Cambridge University Press. – 1990. – 354 p.

3. Hewitt D. Conrad: A Reassessment. – Cambridge: Bowes & Bowes, 1952. – 152 p.

4. Tarnawski W. Conrad the Man, the Writer, the Pole.-London: Polish Cultural Foundation, 1984. – 198 p.

Анотація

В статті досліджено особливості перцепції та інтерпретації творчості Джозефа Конрада Вітом Тарнавським. Проводиться порівняльний аналіз поглядів Тарнавського і найбільш відомих британських інтерпретаторів творчості Конрада (Д. Хевіта, Н. Шеррі та ін.).

Висловлюється власна точка зору стосовно найбільш популярних та дискусійних питань в літературній критиці творчості Дж. Конрада. Дається оцінка і визначається своєрідність інтерпретації творчості Конрада Тарнавським.

Ключові слова: інтерпретація, критика, стиль, оповідь, характер, реальність.

Summary

The article investigates the peculiarities of the perception and interpretation of Joseph Conrad's works by Wit M. Tarnawski. A comparative analysis of the views of Tarnawski and the most famous British interpreters of Conrad's works (D.Hewitt, N. Sherry and others) is made.

A personal opinion on the most popular and disputable problems raised by the literary criticism is given. The peculiarities of Tarnawski's interpretation of Conrad's words are defined and an assessment is made.

Key words: interpretation, criticism, style, narration, character, reality, psychological.

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ХІХ СТ.

Бурхливі зміни, пов'язані з еволюцією в суспільному житті, призвели в кінці ХІХ ст. до зміни ієрархії жанрів. Якщо раніше талановиті письменники (у французькій літературі – В. Гюго, Ф. Стендаль, О. Бальзак, Е. Золя; в українській – І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний та ін.) писали великі романи, що вважалися “найвищим” жанром, то тепер романи створюються другорядними авторами, а талановита молодь звертається до малих епічних жанрів, котрі виявилися більш адекватними ритмові часу та їх власним творчим уподобанням. “Новела, – писав І. Франко, – найбільш універсальний і свобідний рід літератури [...]. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [8, т.41, с. 524].

Проте кожна національна література має свої специфічні проблеми жанрової типології, для розв'язання яких враховуються і національні та історичні традиції, і досвід літератури інших народів. Однією із закономірностей розвитку літератури різних народів є процес трансформації фольклорних жанрів у прозові форми красного письменства. “Олітературнене фольклорне оповідання, – як слушно зауважує І. Денисюк, – базується переважно на подійності, фабульній цікавості” [2, с. 24]. Спільною ознакою творів з новелістичною тенденцією є зображення однієї події з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскравою дією. Новелістичний хист І. Франко визначав як здатність побачити “весь світ в краплі води”.

Історичний ретроспективний погляд на розвиток новели виявляє цілу низку її жанрових модифікацій. Рух західноєвропейської новели від фольклору до літератури проходив через проміжні етапи, які виявилися у народних оповідях типу фавльо – найменший прозовий твір середньовічної Франції, та шванків – жанр німецької середньовічної літератури, переважно сатиричне оповідання, подеколи у віршованому вигляді. Щодо джерел української новели, то вона проминула проміжні етапи, властиві західноєвропейській літературі, і виростала безпосередньо з усної народної творчості. Деякою мірою це пояснюється тим, що українська мала проза зродилась значно пізніше, ніж західноєвропейська і навіть російська, а тому можна припустити, що тут не обійшлося без запозичення і творчої трансформації досвіду літератур інших народів.

Детально проаналізувавши історичний розвиток новели на основі її характерних властивостей, В. Фащенко [7] доходить висновку, що будь-

який жанр, зокрема й новелістичний “треба мислити не як мертву застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухливу, змінну категорію, в якій зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційній структурі твору” [7, с. 4]. До характерних ознак новели дослідник відносить стислість, одноподійність, новизну. І якщо стислість, лапідарність, або, за словами Е. По, “єдність і цільність враження” – це те, що зберігається в новелі як жанрова ознака на всіх етапах її розвитку, то такі поняття, як одноподійність, новизна постійно змінюються, модифікуються відповідно до етично-моральних, суспільно-політичних та філософських зацікавлень сучасної публіки. Новелами назвав збірку своїх оповідань “Декамерон” Д. Боккаччо. І хоча тут зустрічаємо твори, які складаються з декількох подій і більшість сюжетів традиційні, але їх нове трактування з акцентом на народження моралі й практики буржуа приводило до несподіваних розв’язок. Якщо у найвищій розквіт новелістики ренесансна новела переважно розважала, іронізувала із загальних людських вад, а пізніше стала химерно-романтичною і наближалася до казки, то у ХІХ ст. новела стає “психологічною”, тобто охоплює один момент розкриття характеру, в якій гарантією єдності є не подія, а власне єдність переживання. Як зауважує російський дослідник Є. Мелетинський, “з новели зникає традиційний авантюрний елемент і виняткове залишається в рамках побуту і повсякденності, насвітлюючи цю буденність новим світлом, знаходячи в її глибині, або в глибині породжуваної цією буденністю психології, дещо вражаюче” [4, с. 203].

Розвиток української малої прози ХІХ ст., за характеристикою І. Денисюка [2, с. 24], проходить низку жанрових модифікацій: етнографічно-побутове оповідання, соціально-побутове, побутово-психологічне, оповідання-ідилія і антиідилія. Для перших двох видів оповідань без екскурсів у психологію героїв властиві розтягнені описи подробиць побуту та звичаїв, але у побутово-психологічному оповіданні та ідилії й антиідилії вже спостерігається частковий психологічний аналіз характеру головних персонажів, хоча і в руслі романтичної естетики. У жанровизначальному аспекті – це повісті, повістки (термін І. Денисюка) і оповідання. В атмосфері політичної лірики Т. Шевченка антикріпацькі, соціальні й героїчні оповідання Марка Вовчка ставлять ряд суспільних проблем, що зосереджуються на трагічній долі українського селянства. Оповідання “Козачка”, “Горпина”, “Одарка” посилено психологічні й зображують моральні страждання особистості з багатим духовним внутрішнім світом. На противагу Ф. Стендалю та О. Бальзаку, які шукали сильних особистостей з неординарним характером і високими моральними якостями у вищих сферах суспільства, героїні Марка Вовчка – прості селянки, наділені загальнолюдськими, глибоко гуманними моральними рисами.

З іменем І. Франка у 70-90х роках ХІХ ст. пов'язаний розвиток жанру малої прози у руслі “наукового реалізму”, який сьогодні називаємо “літературою факту” з постановкою ряду важливих питань людинознавства. Провідними жанрами стають: виробниче оповідання, політична й суспільно-політична студія, де герой вже не винятковий, а буденний персонаж на тлі детально змальованих обставин, носій певної соціальної психології, зумовленої цими обставинами. Проте найбільшого розвитку психологізм набуває саме у творчості “молодої генерації” українських письменників кінця ХІХ – поч. ХХ ст., яких, за словами І. Франка, “не постигалась би не одна, далеко багатша від нашої література” [8, т.41, с. 524]. Влучно, вичерпно і водночас лаконічно-узагальнено схарактеризував Каменяр найяскравіші риси поетичної форми нової течії: “Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше: факти, що творять її головну тему, се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи” [8, т. 35, с. 107]. А звідси метою молодих авторів є “збудження в душі читача аналогічного чуття чи настрою всякими способами”. Для забезпечення такої мети нова новелістика “незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди” (там же). Давши таку яскраву характеристику поетичної форми представників “нової течії”, Франко чи не першим з дослідників помітив нове і в діалектиці жанру новели. Він першим відзначив рух новели від разючої описовості до стислої оповідності, від епічності до поєднання її з ліризмом, від простіших до складніших принципів психологічного аналізу, від фабульного заокруглення творів до настроєвих новел, від інтриги до сюжетодослідження.

Намагаючись збагнути новаторство молодого покоління письменників, Франко вказує на взаємозв'язок літературних родів – проникнення лірики в прозу, а також зміни в структурі всіх прозових творів. Відбувається зміщення акценту із зовнішнього зображення на внутрішнє, на те, що відбувається в душі людини. “Коли старші письменники, – писав І. Франко, – виходять від змалювання зверхнього світа – природи, економічних та громадських обставин і тільки за допомогою них намагаються зрозуміти даних людей, їх слова та вчинки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою; вони, так сказати, відразу засідають в душі своїх героїв, і нею, мов магичною лампою, освічують те оточення” [8, т. 35, с. 108]. Серед цих письменників Франко виділяє М. Коцюбинського, О. Кобилянську, Л. Мартовича, а особливо В. Стефаніка. Для того, щоб продемонструвати новаторство новелістичної техніки В. Стефаніка, критик пропонує порівняти його власне оповідання “Хлопська комісія” з новелою покутського майстра слова “Злодій”.

В українському літературознавстві вже здійснено таке порівняння: В. Лесин [3, с. 289-295] та І. Денисюк [2, с. 112-117] провели цікаві

порівняльні студії над обома творами, вказуючи на стефаниківське новаторство в мистецтві новелістичної концентрації. У світлі нового типу психологізму розглядається найхарактерніший відтинок людського життя, характер сюжету змінюється із зовнішнього на внутрішній, предметом якого стає динамічність людських переживань. Нетрадиційна архітектоніка “Злодія” дозволяє збільшити обсяг зображуваних психічних переживань, хоч у загальному новела коротша від Франкової. Скрупульозно проаналізувавши обидва твори, І. Денисюк приходиться до висновку, що “духовний світ героїв Стефаник зумів тут показати глибше, тонше, ніж його попередники” [2, с. 112]. Секрет новелістичної майстерності покутського майстра слова, очевидно, полягає у великій експресивній силі його слова з глибоким філософським підтекстом. Це слово несе максимум смислового й ідейно-емоційного навантаження.

У французькій літературі психологічну новелу зустрічаємо вже в творчості П. Меріме. І хоча в цілому світогляд французького митця розвивався в руслі романтичної естетики, у новелістичній спадщині Меріме є чимало відверто антиромантичних мотивів. Новаторство письменника і незрівнянний успіх його малої прози полягав не у відмові від романтичних колізій і романтичного антуражу, а в наданні їм нового смислу, нової, зовні приглушеної, знебарвленої, деромантизованої, але по суті, незрівнянно більшої виразності. Меріме вбачав свій обов’язок не в якомога ширшому охопленні явищ дійсності (як це було властиво, скажімо, Бальзаку), а в умінні обирати з усієї сукупності явищ якесь одне, неординарне.

Першою опублікованою новелою Меріме, де відобразилися роздуми автора над природою людської особистості, що втілює в собі, здавалось би, несумісне, була “Матео Фальконе” (1829р.). Драматичний сюжет розвивається на Корсиці. Головний герой – Матео Фальконе, дізнавшись про те, що його син-підліток Фортунато з корисливих міркувань виказав поліції втікача, що переховувався в його домі, вершить правосуддя: без найменших вагань вбиває свого нащадка роду. Фабула, як бачимо, романтична, яскраві національні звичаї, сильні вольові характери. Однак тлумачення теми наскрізь психологічне: боротьба негативних почуттів – страху й корисливості – в душі юного зрадника, боротьба благородних почуттів – материнської любові й свідомості суворого обов’язку – в душі матері. “Численні звивини душі, – як зауважує Ю. Яновський, – зіткнення суперечливих спонукань, вагання, роздуми, – все те, що постає в подібних ситуаціях, – зібрано тут в єдиний клубок; він подібний до туго скрученої пружини, що у вивільненому стані дала б найбагатші переливи барв і звуків, але, постійно стримувана, лише нагадує про свою притаєну енергію” [9, с. 46].

Аналогічний сюжет – найстрашніший злочин, вбивство батьком своєї дитини – лежить в основі новели В. Стефаника “Новина”. Гриць

Летючий, герой новели, як і Матео Фальконе, іде на злочин свідомо, не в стані афекту, а суворо, спокійно, переконливо. Проте причини, що спонукали їх до вбивства, різні. Закон корсиканського кодексу, закон честі та доброго імені змушує Матео Фальконе покарати зрадника, щоб очистити свою родину від поганої слави. Страшний намір визрів у Гриця Летючого в результаті великих душевних мук і важких роздумів. Перш ніж прийти до злочину він дійшов крайніх меж відчаю, переконався, що тільки смерть може вкоротити муку його дітям і йому самому. Віковичний моральний закон про людяність і батьківські почуття виявляється несумісним з умовами життя. Та обставина, що в хаті є хліб (“аді є хліб, та й наченейтеси”) і є картопля (“зварив дітям бараболі”), вказує на те, що не голод і крайні злидні визначають смисл людського існування, а прагнення до душевної поживи, віри, надії і впевненості у прийдешньому. Розчарування батька у жорстоких умовах суспільства, що перетворює людину на раба для забезпечення елементарних матеріальних благ і неможливість вільного розвитку особистості, який дозволяв би їй вибирати таке життя, якого вона прагне, невимовна батьківська любов дозволяють батькові вирішувати долю своїх дітей. Тому Гриць каже до своєї другої доньки, Гандзуні: “– Та, як ся просиш, то не буду, але тобі би ліпше було, а так будеш терпіти [...]. Доци вже ліпше, як тобі” [5, с. 64]. Отже, земне життя сповнене страждань, а звільнення від них можливе тільки після смерті.

Методом психологічного аналізу В. Стефанік і П. Меріме показують усі злами і повороти душі головних героїв. Вони виносять цю проблему на розсуд читачів, при цьому самі залишаються в тіні, тобто не виявляють свого прямого ставлення до вчинків героїв, оскільки не засуджують і не схвалюють їх. Незаперечним фактом залишається те, що зло повинно бути покараним, чи це зрада – як у новелі П. Меріме, чи нестерпне грішне земне існування з метою очищення і переходу до “вічного” життя.

Але для мистецького опрацювання подібних сюжетів автори все ж послуговуються різними засобами. Новела “Матео Фальконе” побудована за традиційними принципами новелістичного жанру: вмотивована зав’язка з описом місця дії, звичаїв даної місцевості, авторською характеристикою героя; розвиток сюжету і кульмінація (зрада Джанетто), переломний момент (вирок Матео Фальконе) і розв’язка. Така класична архітектоніка пізніше буде досконало використана Мопассаном. Стель Меріме, на противагу романтикам, відзначається безпосередністю висловлювання з притаманною йому іронією в сукупності з гармонійністю, спокійною розміреністю викладу, одночасно стиснутий і досконалий. Мова Меріме, як і мова Стефаніка, позбавлена вишуканих “естетичних заокруглень”, проста і в той же час лексично багата.

У жанровому аспекті “Новину” Стефаника назвати новелою можна тільки умовно, адже, у ній інтерес із самого початку (незвичайне – виняткове вбивство доньки), по суті, переключається на дослідження соціально-психологічних причин і обставин вчинку героя. Традиційний канонізований крутий поворот чи перелом у розгортанні сюжетних подій тут відсутній. Автор майже повністю відходить від узвичаєної побудови творів такої якості з їх поворотними пунктами, пуантом та непередбачливістю розв’язки. Новелістичний принцип творчості Стефаника полягає в модифікації жанру малої прози. Вдало сполучивши європейську генеалогічну константу новели (напругу викладу, здатність твору бути трансформованим у маленьку драму) із українською духовністю, він досягає поглибленого психологічного ефекту. Несподіваність, переломний пуант Стефаникової новели міститься в глибших, зовнішньо прихованих від ока, площинах їхньої жанрової структури. Вона виникає в момент переключення сприйняття колізій селянського життя з соціально-побутового на світоглядно-філософський вимір. Так “Новина” через конфлікт покутського життя піднімається до висот загальнонаціональних, а відтак і загальнолюдських.

Психологічна геніальність В. Стефаника полягає у “баченні світу крізь призму чуття і серця своїх героїв” (І. Франко), відчуженні людських страждань, розумінні душевного стану персонажів. Так, психічний стан Гриця автор проектує на пейзаж оточення у картині перед злочином: “У місячнім світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого світла. Гриць здригнувся, бо блискуча ріка заморозила його, а той камінь у грудях став іще тяжчий. Задихався і ледве міг нести маленьку Доцьку” [5, с. 62]. “Живе світло” ріки манить Гриця у невідомість до звільнення від страждання, а “тяжкий камінь” у грудях підштовхує його до дії. Усе це йшло в поєднанні з тонким естетичним чуттям, яке вражало великого Каменяра. Так, оцінюючи глибинну суть психологізму і драматизму новел В. Стефаника, він риторично запитує: “Що визначає всі його оповідання, сильніші і слабші, довші і коротші, обік сильного, як океан, глибокого чуття, що тремтить у кожному слові, чується у кожній рисочці, – так се, власне, той несхибний артистичний такт, який велить йому все і всюди задержати міру. Стефанік – абсолютний пан форми” [8, т.41, с. 526].

Психологізм Стефаника виявляється також в умінні словом чи картиною викликати відповідні тривоги. Уже перше речення робить читача неспокійним, він заінтригований: “У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дівчинку”. Такий зачин не тільки приголомшує читача, але й натякає на існування якихось інших, окрім соціальних, джерел трагедійної тривоги, що лежать поза сферою людських взаємин. Тому переломний момент новели полягає не у діях Гриця,

а у внутрішньому монологі, своєрідному внутрішньому звіті героя перед собою, законом людяності, який уособлює духовний досвід тисячоліть і стверджується щоденною практикою людських взаємин. Тамуючи душевний біль і почуття великої батьківської провини, викликані вбивством своєї дитини, він промовляє: “Скажу панам, що не було ніякої ради; ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніц. Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницю!” [5, с. 64]. Душевне сум’яття Гриця після злочину ще підсилюється, і він готовий прийняти кару за свій вчинок.

Зовсім інший тип персонажу П. Меріме. В образі Матео немає звичайного для романтичного героя самозаглиблення, самоаналізу, він не виголошує довгих сентенцій, що стали б дзеркалом його психологічного ества, немає і внутрішніх монологів. Він – натура небагатослівна і людина, яка стверджує себе у вчинках, дії. Після скоєння злочину (“акту правосуддя”) Матео повертається до розміреного життя. У цьому проявляється притворно об’єктивна манера розповіді Меріме – введення ним у найбільш хвилюючу новелу ніби емоційно занижених кінцівок і обрамлень. Така кінцівка покликана відволікти читача від прочитаного, насправді, ще більше його повертає до аналізу й роздумів над психологією вчинку героя.

Отже, основна відмінність психологічної новели П. Меріме та В. Стефаніка полягає у естетико-філософському світогляді авторів. Творчість французького митця, розвиваючись у руслі романтичної естетики, психологічним заглибленням у причини вчинків героїв готувала ґрунт для реалістичного зображення. В. Стефанік вдається до психологізму з метою привернути увагу до внутрішнього світу персонажів, яких хвилювали проблеми загальнолюдські, глобальні, проблеми призначення людини на землі, її духовної самореалізації. Психологічний аналіз набирає у нього форми “потoku свідомості”, послідовного запису думок і переживань особи у всій їхній хаотичності. Такого роду психологізм стає основною, визначальною рисою у письменстві кінця ХІХ – поч. ХХ ст., зумовлюючи його естетику, побудову образів, сюжетів, навіть стиль і характерний для модернізму з його спрямуванням на розкриття індивідуальності людини, її “я”, ігноруючи її соціальну і класову суть, апелюючи до підсвідомого, ірреального, містичного.

Якщо перейдемо від Меріме до Стендаля, прославленого представника французького класичного реалізму, то спостерігаємо подібну картину: в новелах Стендаля романтичний елемент дуже сильний, а його блискучі здібності до психологічного аналізу (так яскраво виражені в романах) не набувають належного розвитку. Стендаля, як і Меріме, цікавлять передусім яскраві непересічні характери і ще більше, ніж

Меріме, бурхливі пристрасті, які часто призводять до кривавої розв'язки. Сюжети більшості новел Стендаля ведуть до італійських хронік. Проте на відміну від італійських новел, що теж черпали з хронік, Стендаля цікавлять не самі по собі виняткові події, а сильні натури, що проявляються в цих ситуаціях. Часто, але не завжди, вони стоять по ту сторону добра і зла, підкоряються інстинктивним почуттям і слідуєть за розгнужданою мораллю. Любовні пристрасті, ревність, помста бушують у його новелах (“Ваніна Ваніні”, “Мінна Вангель”) і штовхають героїв на обман та зраду. Композиційно новели Стендаля витримані в дусі класичної конструкції (зав'язка, кульмінація-пуант, розв'язка). Цікаво, що деякі з них автор намагався переробити в роман. Такий, наприклад, незавершений “Рожеве й зелене”, що виріс з новели “Мінна Вангель”. Тільки в романі міг розгорнутися неперевершений талант Стендаля як майстра психологічного аналізу.

Невеликі зміни в структуру новели вніс і великий Бальзак. Новела не тільки не давала йому розгорнути широке соціальне полотно, але й була затісною для наповнення властивими Бальзаку деталями в зображенні побуту і характерів. Цілий ряд відносно ранніх творів Бальзака, що ввійшли в цикл “Людської комедії” як “Філософські етюди” та “Етюди про звичаї”, мають невеликий обсяг і можуть вважатися великими новелами чи оповіданнями або малими повістями. Такі, наприклад, “Невідомий шедевр”, “Другий силует жінки”, “Меса безвірника”, “Червона корчма”, “Еліксир довголіття” та інші. Даючи в листі до Е.Ганської від 26 жовтня 1834 року начерк своєї незвичної епопеї, Бальзак вказував, що в ній услід за “першим ярусом”, за “Етюдами про звичаї”, в яких з можливою повнотою і конкретністю зображено соціальний побут епохи, “йтиме другий ярус – “Філософські етюди”, оскільки після показу наслідків треба розкрити їхні причини. В “Етюдах про звичаї” я опишу почуття і їхню гру, життя і його рух. У “Філософських етюдах” я поясню, звідки й чому виникають почуття, що таке життя, де ті межі, поза якими не може існувати ні суспільство, ні людина” [1, с. 784].

В оповіданні “Меса безвірника” сюжетний мотив пов'язаний з пошуками молодою людиною свого місця в житті. Майбутній славетний хірург Деплен, щоб стати лікарем, вступає у двобій з меркантильністю суспільства. Бідний студент з провінції приречений у столиці на самотність, поневіряння, голод, холод, однак не стає жертвою моральної деградації, ціною якої досягли успіху численні герої Бальзака (Люсьєн Шардон, Растіньяк). Благородні чесноти і наполеглива праця винагороджуються. Але врятовує героя не суспільство, яке не спроможне оцінити справжній талант, а простий водонос Буржа, що самовіддано допомагає студентові-медику. Розносячи щоденно воду в холод і спеку, Буржа назбирав деяку

суму грошей, щоб купити собі коня і бочку й цим полегшити свою роботу. Та, дізнавшись про скрутне становище сусіда студента Деplена, добродішесний водовоз без вагань віддає заощаджені гроші для підтримки молодого хлопця. Героїв такого типу, простих, бідних, але обдарованих людей у “Людській комедії” чимало. Схожий на чуйного і доброго Буржа, наприклад, старий солдат Верньо (“Полковник Шабер”), друкар Кальб, відданий Давіду Сешару (“Втрачені ілюзії”), не спотворена владою грошей швачка Фанні Мальво (“Гобсек”) та ін.

Такі ж типи героїв представлені селянами Стефаніка, що, змагаючи від непосильної щоденної праці, злиднів і голоду, все ж не втрачають людської гідності та віри у торжество моральних цінностей.

Добродішесний Буржа щиро вірив у Бога, любив Богоматір, як любив би свою дружину, і перед смертю просив забезпечити йому допомогу церкви. Усе життя він трудився з ранку до вечора та все боявся кари на тому світі, бо, мовляв, його життя було не досить праведним. Словами Деplена, переконаного безвірника, Бальзак ставить риторичне запитання: якщо існує рай, то хто достойніший потрапити туди, ніж добрий Буржа? Таким чином, хоч у одкровеннях Деplена звучить гостра сатира церковних догм, що допомагають панівній владі тримати у покорі народ, все ж освічений лікар погоджується з релігійними переконаннями свого бідного покровителя, тому що вони спонукають до віри у моральні цінності, до добра, справедливості, порядності, самопожертви.

Психологічно вмотивований характер персонажів Бальзак розкриває в діалого-монолозі лікаря Деplена, що набирає форми розповіді-оповіді, та в роздумах над сенсом людського буття студента-практиканта Б'яншона. Авторські коментарі майже відсутні, стилістично вони вплетені у репліки дійових осіб, словами яких автор декларує власні погляди.

Хоч сатира у Стефаніка не переважає кількісно, однак і вона займає важливе місце у його творчості. Прикладом сатиричної новели є “Побожна”, де викривається притворна релігійність жінки, неспроможність церкви вдовольнити духовні потреби селян. Довге напутнє слово священика, як і вся служба в церкві, незрозумілі змученому працею селянинові, якого більше хвилюють непомірні податки та власне господарство. Він ішов на церковну відправу тому, що в свято так усі на селі робили, а перебуванням у церкві скористався, щоб відпочити і подрімати. Семениха підкреслюваною релігійністю та побожністю прагне приховати своє напускне святенництво, але воно проявляється у всіх її словах та вчинках.

Композиційно новела “Побожна” [5, с. 46-48] побудована за принципами драматичної сценки. За недільним святковим обідом “побожна” жінка розпочинає сварку. Психологічну характеристику персонажів Стефанік передає репліками дійових осіб, причому експресивність “влучних” по-

рівнянь зростає з ходом розгортання конфлікту. У Семена, зі слів “побожної” Семенихи, рот – “глиба нехарапутна, як у старої конини”, у церкві він стоїть, “як баран недорізаний”, “зателепаний, як колера”, “як сновида”, махає “головов, як конина на сонце, та пускає нитки слини, як павук, такі тоненькі”, ніби нечистий його попутав. Тобто автор малює портрет своїх героїв під кутом зору не об’єктивного, а суб’єктивного відображення – переломлення зображуваного крізь призму сприйняття ліричного героя, що відкривало нові можливості для передачі внутрішнього, духовного та психологічного світу людини й будувалося на внутрішніх рефлексіях персонажів, на їх асоціативному сприйнятті з навколишнім світом. Отож жінка сама провокує свого чоловіка до бійки, “шукає гудза” й “щонеділі живого би кусала”. І Семен у відповідь пригадує своїй дружині її розбещеність, бо взяв заміж з дитиною та дорікає якимось “архиримським братством”, що сприяє моральній розпусті його учасників, та погрожує викинути всі ті книжки, щоб не приносила “розуму від ченців”. Отож “побожна” виявляє себе не тільки лицемірною, жорстокою і лайливою, а й розбещеною святенницею, що не має ніякого уявлення про справжні моральні цінності. Конфлікт завершується справжньою драмою: “Семениха втікала на двір, але чоловік ймив у сінях і бив. Мусів бити”. Прихована іронія підкреслюється багатством стилістичних засобів: порівняннями з тваринним світом, експресивними метафорами, алегоріями й гіперболами.

І “Меса безвірника” Бальзака, і “Побожна” Стефаніка належать до жанру малої прози й порушують важливу морально-етичну проблему людського існування. Але основна відмінність між цими творами лежить у внутріжанровій типології, у різних композиційно-викладових прийомах. Твір “Меса безвірника” відноситься до “Філософських етюдів” і за формою – це епічне оповідання з однолінійним чітким за побудовою сюжетом: розлога вмотивована зав’язка, інтрига, що рухає дію, і розв’язка-розгадка. Психологічна колізія, що становить суть інтриги й веде до кульмінації, відтворена описами й роздумами. Розповідь розпочинається від автора, далі інтрига зав’язується і розвивається у роздумах та спостереженнях студента Б’яншона й закінчується сповіддю Деплена. Для оповідання Бальзака характерна вільна безпосередня манера викладу, розлогі відступи, намагання орієнтувати сюжет з події на буття.

Хоча твір “Побожна” Стефаніка дослідники називають новелою, новелістична композиція тут неординарна. Вже перший абзац служить експозицією до своєрідної драматичної сценки. Зародження конфлікту і його розвиток аж до кульмінації відбувається у репліках персонажів, щедро пересипаних вмотивованими деталями портрету та характеристики героїв. Розповідна манера, властива нарисовим формам тут відсутня. Згущеність, насиченість емоційних тонів, характер творення образів,

напружений драматизм і динамізм трансформують твір у маленьку сценку-драму. Кульмінація-пуант виступає водночас трагічною розв'язкою, залишаючи відкритим фінал. Взагалі в літературі на межі ХІХ–ХХ століть збільшується питома вага так званих “відкритих фіналів”. Такий фінал знаменує не логічне завершення сюжету, а лише один з моментів життя, і тому він виявляється дуже важливим для розуміння долі героїв. Напружений конфлікт переростає у бійку, проте цілком очевидно, що вона нічого не вирішить і в майбутньому такі ситуації ще не раз повторяться.

Побудова творів за принципами драматичної сценки характерна й для інших новел Стефаника, наприклад, “Злодій”, “Суд”, де новелістичну напругу й ідейно-композиційний зламний момент міститься не у зовнішній фізичній дії, а саме у морально-психічних порухах душі людини. Хоча місце дії Стефаникових новел здебільшого гранично локалізоване, письменник, показуючи трагедію людського життя, чи радше духовної самотності, уміє вийти за рамки часопростору. В новелі “Побожна” ціла історія життя головних героїв проходить перед нами у сцені сварки під час недільного обіду. А переключення акценту сприйняття колізій селянського життя з соціально-побутового на морально-етичний, тобто світоглядно-філософський вимір, піднімає творчість В. Стефаника до рівня загальнонаціональних та загальнолюдських висот.

Серед характерних рис новелістики В. Стефаника, глибокого психологізму, напруженого драматизму та граничної стислості, І. Франко виділяє зворушливий ліризм, порівнюючи його творчий доробок з надбанням французького прозаїка А. Доде. “Його коротенькі нариси з життя сільського люду, – зауважує критик, – відзначаються великою простотою і тим глибоким ліризмом, яким ми так захоплюємося в Альфонса Доде” [8, т.33, с. 15]. Саме лірична насиченість творів А. Доде, особливо його збірки “Листи з мого млина”, поєднана з тонким сарказмом і пильною спостережливістю, де змальовується чудова природа Провансу, його працелюбні та дотепні жителі, справжні патріоти рідної землі, глибоке співчуття до робітників і селян, що живуть у злиднях і передчасно вмирають привертали увагу критиків, перекладачів та читачів. 90-і роки ХІХ ст. – період найбільшого розповсюдження творів Доде в українських перекладах, популярність яких І. Франко пояснював елегійністю розповіді письменника, своєрідністю манери сприйняття світу, “невідступним почуттям артистичної міри, майже жіночою тонкістю і ніжністю чуття та при тім мужеською енергією рисунка” [8, т.31, с. 173].

Коло ідейно-тематичних мотивів новел А. Доде обіймає ряд важливих проблем селянського життя, до яких звертався й В. Стефаник, а новелістична техніка типологічно близька артистичній майстерності українського автора. Перш за все, це суворе дотримання правил худож-

нього такту, граничний лаконізм, без зайвих надокучливих подробиць і водночас багатство словесних образів, музичних і кольорових відтінків, чіткість і ясність. Обидва автори найнапруженіші моменти людського життя передають так переконливо і правдоподібно, що не повірити в це неможливо. Та головною спільною властивістю їх стилю є глибокий зворушливий ліризм, який розбуджує найпотаємніші струни людського серця. І. Франко підкреслював, що з великих французьких письменників-реалістів А. Доде був “найбільшим артистом, в найбільшій мірі поетом” [8, т.31, с. 173], а В. Стефаник, в оцінці Франка, “абсолютний пан форми, правдивий артист із божої ласки, яким уже нині можемо повеличатися перед світом” [8, т.41, с. 526].

Василь Стефаник займає виключне місце в історії світової новелістики. Типологічно, внаслідок пам'яті жанру, твори Стефаніка наче увібрали в себе її історію. Відбулася зустріч самобутнього, яскравого і глибокого національного художника слова і закономірностей світового літературного процесу. Неповторність, унікальність, оригінальність, сила таланту В. Стефаніка визначається не стільки винятковістю тематики його творів та їх ідейно-тематичною спрямованістю, скільки глибоко індивідуальною поетичною формою його творів. Особлива новелістична концентрація матеріалу В. Стефаніка полягає в тому, що обмежений обсягом новеліст не відмовляється від вагомості змісту, а шукає специфічних засобів його вираження. Тому посилена увага до окремої деталі, що дуже часто увиразнюється до рівня символу, лейтмотиву, своєрідна новелістична синекдоха – за частинкою пізнається ціле, яка ґрунтується на всебічному художньому знанні та вмінні зводити ланцюг нерозривних часток до одного центру – новелістичного пуанту чи фокусу, і утворює ядро його новели. І при цьому максимальна увага до слова, образна конкретизація за допомогою кількох звичайних, скупих, але незамінних слів, котрі прямо відтворюють певну дію, внутрішній стан, і утворюють загальне художньо-емоційне настроєве тло твору, не порушуючи своєрідної програми розгортання художньої думки, забезпечуючи граничний лаконізм, драматизм і ліричність стилю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бальзак О. Твори: в 10 т. / Оноре де Бальзак. – Т. 3. – К., 1990.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ - початку ХХ ст. / І. Денисюк. – К.: Вища школа, 1981. – 213 с.
3. Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели / В. Лесин. – К.: Дніпро, 1970, – 329 с.
4. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1990, – 259 с.

5. Стефаник В. Вибране / Упор., підгот. текстів, примітки і словник В. М. Лесина та Ф. П. Погребенника. – Ужгород: Карпати, 1979. – 392 с.
6. Сулима-Блохин О. Квітка і Куліш – основоположники української новели / О. Сулима-Блохин. – Мюнхен, 1969. – 103 с.
7. Фащенко В. В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання / В. В. Фащенко. – К.: Рад. школа, 1971. – 214 с.
8. Франко І. Зібрання творів: В 50 т./ І. Франко – К.: Наукова думка, 1976–1986.
9. Янковський Ю. Проспер Меріме. Життя і творчість / Ю. Янковський. – К.: Дніпро, 1978. – 124 с.

Анотація

У статті досліджуються жанрові особливості новелістики В. Стефаника на тлі французької реалістичної малої прози, зокрема у типологічних порівняннях з творами П. Меріме, Ф. Стендаля, О. де Бальзака, А. Доде. Наголошується на особливому драматизмі, граничному лаконізмі та ліричності стилю українського автора.

Ключові слова: жанрові модифікації, композиція, стиль, лаконізм, психологізм, новелістичний пуант.

Summary

The article is devoted to the investigation of genre peculiarities of V. Stefanyk's short stories on the background of French realistic short prose, in particular, to the typological comparison with the works of P. Merimee, F. Stendhal, H.de Balzac, A. Daudet. It emphasizes the special drama, limit conciseness and the lyric style of the Ukrainian author.

Key words: genre modification, composition, style, conciseness, psychology, short story point.

УДК 82-343:821.111+821.161.2

Іванна Яцюк
(науковий керівник –
доцент **Яцків Н. Я.**)

ДІЙСНІСТЬ ТА ВИГАДКА У БРИТАНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ

Казка як фольклорний жанр успішно досліджувалася вже на початку 19 ст. Як в українській, так і британській літературі дослідники вивчали проблему формування казкової дійсності, міфологічних витоків образів, сюжетів та мотивів епічних жанрів. Фольклорні сюжети, образи та мотиви

також постійно збагачували літературну творчість. Однак вплив фольклору на формування літературних жанрів, їх розвиток і функціонування все ж вивчені недостатньо. Саме тому літературна авторська казка, де в значній мірі зберігається зв'язок з народною творчістю, становить науковий інтерес і як результат взаємозв'язок літератури та фольклору останнім часом набуває нового наукового осмислення.

Казка відображає історичні та природні умови життя кожного народу, в той же час сюжетні типи більшості казок інтернаціональні. В основі казки лежить антитеза між мрією і дійсністю.

Слід зазначити, що чимало є відмінностей між фольклорною та літературною казкою. На думку багатьох літературознавців фольклорні казки являють собою досить протилежний феномен: вони представляють письмову версію усного оповідання. Те, що було сказано в усній формі, набуло графічну форму, проте граматика, стиль і образність ґрунтувалися на принципах усного мовлення. Фольклорна казка є барвистим оповіданням, заснованим на багатовіковій традиції. У більшості випадків оповідачі використовували розмовний варіант мови, тому що слухачі були представниками сільського населення. Жителі сіл не могли ні читати, ні писати, однак у них була чудова пам'ять і жвава уява, що дозволяло з легкістю передавати навіть дуже довгі історії.

Основна відмінність між фольклорними та літературними казками – категорія авторства. Якщо в народній казці автор колективний – народ, а його індивідуальний компонент часто залишався анонімним, то літературна казка належить одному, чітко визначеному автору, у свідомості якого у своєрідний спосіб знаходить своє відображення як фольклорний матеріал, так і особистісний досвід. Тому проблема автора у художній літературі до останнього часу залишається дискусійною серед літературознавців [16, с. 7].

Ставлення авторів літературної казки до фольклорної традиції далеко не однозначне. Якщо пишеться твір, який наближений за формою і змістом до народної казки і орієнтиром для якого є усна народна творчість, то йдеться про літературну обробку певного казкового сюжету, а не про створення оригінальної казки. В іншому випадку, доцільно говорити не тільки про близькість літературної казки до конкретного фольклорного джерела, скільки про подібність принципів і прийомів художнього відображення дійсності, тобто залишаючись казкою, літературний твір може мати лише опосередкований зв'язок з народнопоетичною традицією. Тому розгляд літературної казки як результату прямого переносу фольклорного матеріалу в авторський твір не є правильним.

Літературна казка – явище історичне, вона з'явилася тоді, коли людина перестала мислити міфологічно, коли чисто поетичний вимисел

почав домінувати. Але це сталося не відразу. Первісні казки, які відображали ті обряди та погляди, безсумнівно, містили переказ з життя людей, які ”вірили у справжність того, що оповідала казка” [9, с. 34]. ”Казки могли виникати як відгуки на дійсні події і передавалися як бувальщина, але самі ці події інтерпретувалися в рамках пануючих міфологічних уявлень про різних духів, які втілювали сили природи” [9, с. 34]. Сюжет будь-якої народної казки – це своєрідний ланцюжок традиційних мотивів. Найбільш продуктивний спосіб аналізу фольклорної казки – її вивчення за функціями дійових персонажів, запропонований В. Проппом. Дослідник також аналізує процес народження казкового жанру з ритуально-міфологічного матеріалу, який простежується на трьох рівнях: обряд-міф-казка. У працях Є. Мелетинського, С. Нехлюдова, В. Топорова підкреслюється думка про те, що автори літературних казок звертаються до ритуалу й міфу не як до вічних моделей мистецтва, а як до першої лабораторії поетичної образності.

Періодом інтенсивного збирання народних казок та їхньої публікації стало ХІХ ст. Брати Я. і В. Грімм та інші фольклористи оприлюднюють видання народних казок (О. Афанасьєв). Деякі науковці вважають їх та Шарля Перро основоположниками літературної казки. Однак зібрання їх казок вважаються ”фольклористичними”, оскільки вони представляють собою літературну обробку народних казок, де немає повного усвідомлення авторства. Багато хто вважає, що формування літературної казки в європейському художньому письменстві пов’язано з публікацією збірки італійського поета Д. Базіле (1575–1632) «Пентамерон», або «Казка про казки» (1634). Це були майстерно інтерпретовані письменником народні казки.

Багаті традиції, що їх накопичувала літературна казка століттями, призвела до розквіту жанру в ХХ ст. Одним із перших намагався розмежувати народну та літературну казки М. Люті, який сформулював деякі ознаки літературної казки: вона створена письменником і точно зафіксована. Погляди М. Люті поділяли та продовжували К. Обернауер, І. Шнееберг. Багато уваги народній та літературній казці приділяли В. Анікін, В. Бахтіна, М. Липовецький, які досліджували зв’язки казок обох видів і намагалися дати визначення авторської казки. Але лише в словниках та енциклопедіях останніх років термін “літературна казка” представлений окремою статтею (“Лексикон загального та порівняльного літературознавства” (Чернівці, 2001).

Літературна казка – авторський художній твір, позначений яскраво вираженою фантастичною та психологічною інтроспекцією, особистісним ставленням до дійсності й орієнтований переважно на дитячого (почасти й дорослого) адресата, написаний з урахуванням певної історичної доби та

інтертекстуальних виявів, або ж це художній твір, що адаптує фольклорні мотиви, досить вільно переказує народний сюжет, втім, зберігаючи основні параметри жанру, до народнопоетичної традиції не вдається. Літературна казка інколи навіть дуже далеко відходить від свого першоджерела, і якщо її зв'язок з народною казкою повністю втрачається, то перед нами алегорія, притча, наукова фантастика.

В Англії авторська(літературна казка) виникла лише в ХІХ ст., відносно пізно в порівнянні з іншими європейськими країнами [2, с. 362], хоча інтерес до народної творчості, легенд і сказань помітний ще в творах авторів пізнього середньовіччя. Спочатку казка являла собою класичну розповідь, і першими слухачами, як правило, були діти. Але з часом казка трансформувалася з усного оповідання в повноцінний літературний твір. Давно прийнято вважати, що герої великої літератури поводяться незалежно від волі їхніх творців. Цілком очевидно, що дійсно повноцінний літературний твір і його герої живуть власним життям. Особливо це стосується героїв англійських літературних казок. Навіть самі письменники старанно "відкидали" своє авторство. Так, Льюїс Керолл в листі одному зі своїх юних адресатів писав: "Будь ласка, ніколи мене не хвали. Я всього лише довірена особа, не більше" [3, с. 154].

Казка завжди абсолютно природно пов'язана з міфом. Власне кажучи, це і є міф, тільки спрощений, який забув про своє коріння. Літературна ж казка, будучи похідною від казки народної, здавалося б, повинна ще далі йти від міфу. Англійська казка, навпаки, повертається до своїх витоків, до міфу. Найбільш яскравими прикладами взаємодії казки й міфу є твори Д. Р. Толкіна "Хоббіт", Р. Дала "Гремліни", Л. Керрола "Аліса в країні Див" та багато інших.

В англійській казці, на відміну від казок інших країн, все відбувається всерйоз. Герой насправді ризикує своїм життям, борючись зі злом. Це не подвиг казкового богатиря, який зобов'язаний перемагати завжди. Це бій слабкої людини, незрідка підлітка, з безжалісним лиходієм, і результат цієї боротьби не визначений заздалегідь. Герой англійської казки майже завжди дитина. Дуже мало богатирів, лицарів. Показово, що навіть, як хтось із героїв і удостоюється високого звання, то свої подвиги він робить аж ніяк не в образі героя, а в образі маленького хлопчика чи дівчинки.

Формування літературної казки в Англії пов'язують з Джоном Ньюбері та його збіркою дитячих римованих творів під назвою "Казки матінки гуски" ("Mother Goose's Tales", 1729). Часто цю англійську збірку дитячих творів плутають зі збіркою казок французького автора Шарля Перро, заголовком до передмови якого була схожа назва – "Казки матінки моєї, гуски". Але з англійським варіантом у неї не було нічого спільного.

Говорячи про англійську літературну казку, неможливо не згадати

про А. А. Мілна і його "Вінні-Пуха" (1926), "Таємницю червоного будинку" (1922), "Принца кролика" (1925), "Принцесу, яка не вміла сміятися" та "Зелені двері" (1925). Вагомий вклад в англійську літературну казку зробив Джеймс Баррі – "Маргарет Огілві" (1896), "Кволіті-стріт" (1901), "Маленька біла пташка" (1902), "Пітер Пен" (1904), "Мері Роуз" (1920) та багато ін., Памела Треверс та її "Мері Поппінс" (1952–1988). До скарбниці авторських казок англійської літератури входить Льюїс Керрол та його "Аліса в Країні Див" (1865), Р. Кіплінг з "Книгою джунглів" (1894), О. Вайлд і його "Щасливий принц" (1888), твір Дж. Р. Р. Толкіна "Гобіт" (1937), а також Р. Дал, який написав чимало творів, зокрема "Чарлі й шоколадна фабрика" (1964), "Матильда" (1972). Останній вважається найпопулярнішим творінням письменника, адже у 1988 р. "Матильду" було визнано найкращою книжкою для дітей.

В Україні міфологічну школу розвивали О. Потебня "Про міфологічне значення деяких обрядів та вірувань" (1865), Михайло та Катерина Грушевські, В. Гнатюк. Іван Рудченко уклав збірку "Народные южно-русские сказки" (1869) і виступив з ініціативою перших наукових дослідів із теорії казки в Україні. І. Франко запропонував наукову типологію народної творчості за жанрами, виділивши: казку, легенду, новелу, фантасію (анекдот), оповідання, байки про тварин, притчі та апологи. Він же і є автором численних казок, серед яких – "Фарбований лис", "Абу-Касимові капці", "Коваль Бассім".

В українському художньому письменстві жанр авторської казки започаткували Марко Вовчок ("Невільничка", «Ведмідь»), С. Руданський ("Цар Соловей", "Вовк, Собака і Кіт"), Панас Мирний ("Казка про Правду і Кривду"), Ю. Федькович ("Голодний чорт, або Дорога до пекла", "Бідний Михась"), Б. Грінченко ("Дівчина Леся", "Скарб"), Леся Українка ("Метелик", "Лелія", "Біда навчить"), М. Коцюбинський ("Хо") та ін.

Перші виступи проти казки на теренах України прозвучали на поч. 20-х років ХХ ст. як реакція на цілеспрямовану розбудову ідеологічних засад нового радянського соціуму. Справжнім ударом по казці стала книжка Е. Яновської "Чи потрібна казка пролетарській дитині?" (1923). Виходячи з того, що психологічно діти набагато реальніше сприймають казку, ніж дорослі читачі, Е. Яновська та послідовники наголошували на необхідності писати для дітей суто реалістичні твори. Крім того, ще однією важливою специфікою казки, яка давала підстави для визнання її шкідливої ролі як жанру дитячої літератури, була особливість казкового героя. Мовляв, казка є найкращим засобом викликати в дітей захоплене ставлення до царя, принців, принцес. Тому не кожен захисник казки наважувався на той час спростувати це твердження. У 20-ті-на початку 30-х рр. ХХ ст. казки в Україні не видавалися. На літературних теренах колишнього СРСР дитячі письменники зму-

шені були мовчати, очікуючи більш сприятливих часів для казкотворчості.

«Лісові казки» О. Іваненко – перша спроба реабілітації жанру казки. Проте справжнього відродження жанру ні в 30-ті, ні в 40-ві чи 50-ті роки так і не відбулось. Подолати упередженість до жанру, інспірованою владою в попереднє десятиліття, було складно. Однак саме з довоєнних казок О. Іваненко, Н.Забіли та багатьох інших відроджувалася літературна казка в Україні у 60-70-ті роки ХХ ст.

Казка як літературний жанр невід’ємно пов’язана з історичним минулим країни, народу, людьми, якими вона створена. Вона відображає казкову дійсність, проте з реальними, правдивими елементами. Авторська (літературна) казка націлена не тільки на дитячу аудиторію, але й на дорослого читача. Формування казкової дійсності у даних творах несе не тільки розважальну функцію. Казки також повчають як дорослого так і дитячого читача, або ж висміюють реальні проблеми та людей, або навіть застерігають від помилок у повсякденному житті. Тому літературна спадщина була б неповною без цього жанру.

В кожній країні авторська казка розвивалася по-своєму, зважаючи на історичні передумови розвитку літератури, менталітет та традиції, проте існує безліч казкових мотивів, образів та сюжетів, які є спільними для багатьох народів, тобто є інтернаціональними. Візьмемо для порівняння українську та англійську літературну казку на прикладі творів В. Нестайка "Дивовижні пригоди в лісовій школі" (1981) та Алана Мілна "Вінні Пух та всі-всі-всі" (1926). Ми можемо виділити як спільні, так і відмінні риси між двома творами цих авторів з різних країн приблизно одного періоду. Події казок відбуваються в лісі, казковому та чарівному, сповненому пригод та цікавих моментів, які так захоплюють читача. Тобто, можна вважати ліс як простір казкової дійсності в обох творах. Події, як в одній так і в другій казці, обмежені простором-лісом, де проходить більшість подій. Цей простір не вказує на географічну приналежність місця – як в Нестайка, так і в Мілна росте великий, старий дуб, є галявина, де відбувається багато подій із життя головних та другорядних персонажів казки, найвище дерево і багато інших елементів навколишнього середовища. А вже сюжети, герої, проблеми казок звісно відрізняються. Спільним є ще те, що герої цих казок – звірята, наділені людськими здібностями. Крім того вони ходять до школи, вирішують складні життєві задачі, займаються городництвом, господарюють ну і, звісно, жартують. Обидві казки залюбки читаються дітьми та дорослими не тільки в країні автора, але й багатьох інших країнах світу.

Українська та британська авторська казка мають багато як спільних, так і відмінних рис. Численні відмінності зумовлені передусім політичними передумовами того чи іншого часу. Як відомо, британські письменники мали більше можливості творити та діяти. Українські ж, незважаючи

на переслідування та заборони з боку політичного режиму, створювали не менш феєричні та цікаві твори, хоча тематикою та проблематикою вони дуже відрізнялися.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова В. Ф. Образы британских народных сказок / В. Ф. Антонова // Сучасна англїстика: стереотипність та творчість. – Харків, 2006. – 351с.
2. Будур Н. В. Англійська літературна казка / Н. В. Будур. – М.: АСТ, 2003. – 523 с.
3. Гамбург Л. А. Сэр Джон Фальстаф, мистер Пиквик, Дживс и все-все...: Англ. юмор, его лит. и реал. герои / Л.А.Гамбург. – К.: Грамота, 2003. – 272 с.
4. Гарачковська О. О. Жанрова типологія української літературної казки 70 – 90-х років ХХ ст. / О.О. Гарачковська // Вісник Київського славістичного університету. – 2007. – Вип. 34. – С. 151-156.
5. Дереза Л. В. Категорія “пам’яті жанру” і літературна казка / Л. В. Дереза // Вісник Черкаського державного університету імені Богдана Хмельницького. Вип. 32. – Черкаси, 2002. – С.21-26.
6. Деркачова О., Ушневич С. Літературна казка Великобританії / О. Деркачова, С. Ушневич. – Івано-Франківськ, 2013.- 131 с.
7. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. – Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2006. – 864 с.
8. Мартинець А. М. Дитяча зарубіжна література: навчально-методичний посібник /А. М. Мартинець. – Івано-Франківськ, 2011. – 170 с.
9. Мелетинский Е. М. Типологические исследования фольклора / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1975. – 439 с.
10. Наливайко Д. С. Зарубіжна література ХІХ ст. Доба романтизму: Підручник /Д. С. Наливайко. - К.: Вища школа, 1996. – 386 с.
11. Нестайко В. ”Дивовижні пригоди в лісовій школі” / В. Нестайко. – Харків.: ВД ”Школа”, 2008. – 207с.
12. Путеводитель по английской литературе / Под ред. Маргарет Дрэбл и Дженни Стрингер /Пер. с англ. – М.: Радуга, 2003. – 928 с.
13. Потебня О. О. Слово і міф / О.О. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 502 с.
14. Пропп В. Я. Исторические корни магической сказки / В. Я. Пропп. – М.: Просвещение, 1968. – 612 с.
15. Пропп В. Я. Морфология магической сказки / В. Я. Пропп. – М.: Просвещение, 1967. – 542 с.
16. Шередека Г. В. Форми вираження авторської свідомості в російській літературній казці 30–50-х років ХІХ століття : автореф. дис. канд.

філол. наук: 10.01.02 – Дніпропетровськ : Б.В., 2008. – 24 с.

17. Milne A. A. "The complete tales of Winnie-the-Pooh", 1996. – 355 с.

18. Folk - tales of the British Isles. – М.: Радуга, 1987. – 360 с.

Анотація

У статті досліджуються типологічні відповідності британських та українських казок, зокрема зв'язок літературної казки з народною та формування казкового простору.

Ключові слова: жанр, фольклор, літературна казка, простір, дійсність, вигадка.

Summary

The article deals with the typological analogies of British and Ukrainian fairytales, in particular, with the connection of the literary fairytale to the folk one and the formation of the fabulous space.

Key words: genre, folklore, reality, excogitation, literary fairytale, space.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА Й АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 871.161.1

Василенко Катерина
(науковий керівник –
доцент Мартинець А. М.)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ СЕРГЕЯ ЛУКЬЯНЕНКА «НЕДОТЕПА»

Мировая литература, в том числе и современная русская, представляет собой многогранное явление. Оно проявляется в национальном, жанровом, тематическом, проблемном и т.д. характере. Эта многогранность достигается множеством путей. Среди них использование разнохарактерных стилистических и риторических фигур, тропов. К этой же группе относится и аллюзии.

Как значится в литературоведческом словаре, аллюзия – это риторическая фигура, заключающаяся в ссылке на историческое событие или литературное произведение [5]. Аллюзиями пользуются многие писатели разных национальных литератур и разных времен. Среди них Сергей Лукьяненко, автор романа «Недотепа», который был издан в 2009 году. В книге повествуется о приключениях юноши Трикса Солье, наследственного со-герцога в мире, похожем на европейское Средневековье. Там правят магия и потусторонние силы (минотавры, некроманты, зомби). Произведение испещрено многочисленными как литературными аллюзиями, так и апеллируемыми к другим видам искусства. Они умело «вшиты» в канву произведения и не всякий раз их можно заметить при первом прочтении. Вместе с тем, именно наличие аллюзий в художественном тексте, дает возможность воспринимать роман «Недотепа» С. Лукьяненко как «многослойное» литературное произведение, которое может быть интересно читателям всех возрастов.

Аллюзий в тексте много. Но они, по нашему мнению, не берут верх над сюжетом. Аллюзии являются лишь дополнительной игрой автора с читателями и стимулом к внимательному чтению.

Литературные аллюзии встречается уже на первых страницах текста. Автор описывает трон, на котором восседает отец главного героя: «*Кое-где Половинчатый Трон щетинился остриями клинков, кое-где топорщился шишками эфесов*»[6]. Искушенный в жанре фэнтези человек не может не заметить весьма сходное описание с Железным треном из популярного цикла романов Дж. Мартина «Песнь Льда и Огня», а так же сериала по мотивам романа «Игра Престолов». Введение такой аллюзии

наталкивает читателя на мысли об необходимости поиска баланса в мире. Она ещё явнее становится в наши дни, когда борьба за власть (а в тексте это Трон) гибнут простые люди.

Вниманию квалифицированного читателя автор представляет еще одну литературную аллюзию. Это описание картины: *«Неведомый художник изобразил таинственно улыбающуюся женщину на фоне унылого пейзажа. Улыбка у женщины была такая вымученная, что складывалось ощущение – художник несколько часов не давал натурщице отлучиться по естественным надобностям. С чувством пропорции у художника тоже было не все в порядке, а уж преобладание унылых коричнево-желто-зеленых тонов лишало картину всякой привлекательности»*[6]. Не надо быть особо сведущим в области искусства, чтобы узнать в описанном известнейшую работу Леонардо да Винчи «Джоконда». Удивляет новый взгляд на всемирный шедевр. Он представлен позицией подростка, который воспринимает исключительно яркие, насыщенные цвета, искренние улыбки и не принимает загадочную Мона Лизу в пастельных тонах. Читатель сразу же припоминает другой текст и другого подростка. Совсем другой взгляд на этот же шедевр Том, герой рассказа Рэя Брэдбери «Улыбка». В отличие от Трикса, предположительно его ровесника, Том не знаком с другими произведениями искусств, он не пресыщен ими. Мы считаем, что девственный в этом плане взгляд способен воспринимать совершенно по-другому «Мона Лизу». *«Она же красивая!»* – в противовес главному герою романа «Недотепа» говорит Том, а улыбку Джоконды называет чудесной.

Наличие в тексте рыцаря (Трикс) и его оруженосца (Йенс) наталкивает на мысли о произведении Сервантеса «Дон Кихот», но можем ли мы провести параллели относительно этой аллюзии? Ведь через некоторое время сам Трикс становится оруженосцем рыцаря Паклуса. Может автор романа-фэнтези, обращаясь к такой аллюзии, пытался провести параллель не только с одним текстом, а со всей рыцарской литературой, ведь нашему времени так не хватает идей рыцарства с их кодексом чести и желанием служить прекрасной Даме.

Автор романа время от времени присваивает изречения великих людей и вкладывает их в уста своим героям. Так, один из лицедеев как бы мимоходом бросает в своем монологе фразу: *«Мир не театр, люди не актеры»*[6], в которой с легкостью узнается измененная с точностью до наоборот известная фраза Шекспира: *«Весь мир театр, а люди в нем актеры»*.

Современный русский писатель использует в романе литературные аллюзии отечественной культуры и делает это не единожды. Для аллюзий автор выбирает знакомые всем с детства классические произведения. В

качестве примера остановимся на сказках Пушкина. Главный герой Трикс становится свидетелем того, как фрейлины читают свиток: *«И воскликнула тогда первая леди: “О, если бы я была королевой! Я устроила бы большой праздник с богатым угощением для всех – и людей высокородных, и презренных смердов”. И ответила ей вторая леди: “А если бы я была королевой, то я развивала бы мануфактуры и гильдию ткачей, ибо машинное производство сильно упрощает изготовление сукна, а торговля тканями крайне прибыльна для королевства”. Третья же леди произнесла: “Если бы королевой была я, то родила бы королю наследника крепкого телосложения”. Король, который по обыкновению вечерами прятался под окнами девиц на выданье, подглядывая за ними и подслушивая их разговоры, поразмыслил и сказал...»* [6]. На этом чтение фрейлин обрывается, но оно уже выполнило свою задачу: читатель узнал в тексте «Сказку о царе Салтане» А. Пушкина. Национальная традиция выполняет свою функцию: она связывает разновременные поколения читателя, укрепляет его, подпитывается, дает возможность, посредством современного текста обратиться к классической литературе. Другим примером является аллюзия, апеллирующий к поэме М. Лермонтова «Мцыри». Один из героев романа С. Лукьяненко повествует о своей жизни: *«Я мог бы рассказать тебе историю про одного мальчика-горца, который убежал из разоренного поселения, мечтая отомстить врагам. Маленький дикарь прибил к бродячей трупке, и молодой актер, сам немногим его старше, по доброте сердца покровительствовал мальчику, учил играть на сцене и говорить без акцента. Актеру всегда хотелось стать сочинителем, он даже написал пьесу про то, как маленький горец скитался по горам. Как он от медведя ушел, и как от стаи волков ушел, и как от бешеной лисицы ушел... как он могучего барса с помощью тяжелой дубины одолел...»* [6]. На вопрос, как же он победил барса, герой отвечает: *«Вначале я его огрел тяжелой острой палкой, а потом воткнул её в горло и провернул два раза.»* Пускай не так поэтично, но в ответе узнаются строки из поэмы «Мцыри»:

*«Удар мой верен был и скор.
Надежный сук мой, как топор,
Широкий лоб его рассек... < ... >
Ко мне он кинулся на грудь:
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие...»* [4].

В несколько шуточной форме автор обращается к наследию Н. Гоголя. *«“Живой труп” очень устарел. – говорит маг своему ученику Триксу. – Я посоветую тебе почитать “Живые и мертвые”, более инфор-*

мативно. Или «Мертвые души», фундаментальное исследование, которое писал Клаус Снисходительный. К сожалению второй том он сжег...» [6] С. Лукьяненко не равнодушен к творчеству Н. Гоголя. Он не единожды будет к нему возвращаться в последствии. Так, в романе «Непоседа», который является продолжением «Недотепы» автор видоизменит известный монолог о птице-тройке: *«Караван верблюжий, кто тебя выдумал? Знать, у бойкого народа ты мог только родиться, в той земле, что не любит шутить, а голой пустыней разметнулась на полсвета, да и ступай считать дюны! < ... > Дымом дымится под тобою песок, гремят барханы, все отстает и остается позади. Остановился пораженный волшебством созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом верблюдах? Эх, верблюды, верблюды, что за верблюды! Вихри ли сидят в ваших горбах?»* [7], но при этом сознательно сохраняет четкий посыл к роману русского классика «Мертвые души», оставив даже стилистическую схожесть.

Не мог Сергей Лукьяненко в книге для детей обойти стороной известные всем с детства литературные истории. Так, к примеру, он обыгрывает сцену принятия Маугли в стаю из «Книги Джунглей» Р. Киплинга: *«Зуа вновь поднял голову:*

– Драконы! Принимаем ли мы человеческого детеныша Трикса... – Зуа скосил глаза вниз, вздохнул и продолжил: – И его подругу тоже... В почетные драконы?»

– Да! – проревели драконы. Только один, черный и здоровенный, уточнил: – Но условно, Зуа, условно! С испытательным сроком в сто лет!» [7]

Интересы современного ребенка также не остались в стороне. Так, автор романов несколько раз апеллирует к серии романов Дж. Роулинг «Гарри Поттер». Поведение главного героя романов Лукьяненко с совой напоминает неоднократные сцены общения Гарри и его совы Хедвиг: *«С растерянным клекотом откуда-то сверху спикировала огромная белая сова. Трикс даже отшатнулся, когда она уселась на подоконник и недоуменно огляделась вокруг. Из клюва совы торчал мышинный хвостик.*

– Ты волшебников не боишься? – на всякий случай спросил Трикс. Сова сглотнула и подозрительно уставилась на мальчика.

– Отнеси мое письмо в графство Солье, – сказал Трикс. – Вручи лично герцогу Рату Солье. Хорошо?»

Сова протянула вперед когтистую лапу. Трикс с некоторой опаской обмотал ее запиской и обвязал обрывком бечевки. Еще раз повторил:

– Значит, в графство Солье, лично герцогу... Сова посмотрела на него с презрением и вспорхнула с подоконника.» [7]

Для чего же автор прибегает ко всем этим аллюзиям? Можно предположить, что исключительно ради развлечения читателей. Ведь одной из задач, которую ставит перед собой писатель, является развлечение. Однако существует ещё одно мнение: возможно, Сергей Лукьяненко хотел выразить обращением к литературным аллюзиям мысль о бесконечности бытия, то есть о бесконечном возвращении человечества к тому, что уже было ранее и тем самым попытаться дать ему подсказку в решении ряда обострившихся проблем современности. Каждый человек, пришедший в этот мир, оставляет след в истории, а некоторым удается её изменить. Многие поэты и писатели оставили по себе настолько великое наследие, что оно не может быть незамеченным, оно влияет не только на нашу реальность, но даже на выдуманные фантастические миры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брэдбери Р. Лекарство от меланхолии / Рэй Брэдбери. – Москва: Эсмо, 2011. – 288 с.
2. Гоголь Н. Мертвые души / Николай Гоголь. – Москва: Детская литература, 2011. – 352 с.
3. Киплинг Р. Книга Джунглей / Редьярд Киплинг. – Москва: Эсмо, 2005. – 637 с.
4. Лермонтов М. Мцыри / Михаил Лермонтов. – Москва: Молодая гвардия, 1965. – 34 с.
5. Литературная энциклопедия: В 11 т. – М., 1929–1939. – Т. 1. – 1930. – 768с.
6. Лукьяненко С. Недотепа / Сергей Лукьяненко. – Москва: АТС, 2011. – 512с.
7. Лукьяненко С. Непоседа / Сергей Лукьяненко. – Москва: АТС, 2011. – 480с.
8. Пушкин А. Сказка о царе Салтане... / Александр Пушкин. – Москва: АСТ. – 96с.
9. Роулинг Дж. цикл Гарри Поттер / Джоан Роулинг. – Москва: Росмэн, 2005. – 129 с.

Анотація

У статті зроблено спробу аналізу окремих літературних алюзій, використаних письменником у романах-фентезі, пошуку зв'язків між текстом сучасної російської дитячої літератури та творів світової класики.

Ключові слова: алюзія, сучасна література, дитяча література, фентезі.

Аннотация

В статье сделана попытка анализа отдельных литературных аллюзий, использованных писателем в романах-фэнтези, поиска связей между текстом современной русской детской литературы и произведений мировой классики.

Ключевые слова: аллюзия, современная литература, детская литература, фэнтези.

Summary

The paper attempts to analyze some literary allusions used in the writer's fantasy novels; it is investigated the analogies between the text of modern Russian children's literature and works of the world classics.

Key words: allusion, contemporary literature, children's literature, fantasy.

УДК 82-343:821.111

Марта Гаврилюк
(науковий керівник –
доцент Тереховська О. В.)

СПЕЦИФІКА ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ О. УАЙЛЬДА

В англійській літературі кінця ХІХ століття ім'я О. Уайльда в першу чергу пов'язане з рухом естетизму, концепція якого в творчості письменника сформувалася під впливом Дж. Рескіна й У. Пейтера. Дж. Рескін та У. Пейтер відповідно заклали в ньому етичні та естетичні підвалини. «Интерес к Уайльду в значительной мере связан с тем, что он сам объявил себя «профессором эстетики» и «символом искусства и культуры своего века» и теоретически обосновал превосходство искусства над жизнью, на практике заставил его держать ответ перед ней» [2, с. 6].

Суть естетизму проста – найголовнішою цінністю є не добро, не моральність, а Краса. Краса вище моральності, або, принаймні, вони рівноцінні. Життя людини має бути побудоване за законами Краси, оточене прекрасними речами. А вища Краса знаходиться тільки в творах мистецтва. Мистецтво вище реального життя. Воно завжди є прекрасною брехнею, вигадкою, що немає до реальності ніякого відношення. Мистецтво, як і Краса, не підлягає суду моральності. «Немає книг моральних і аморальних. Є книги, написані добре і написані погано» [4, с. 137]. За словами О. Уайльда, тільки через особу автора дійсності надається естетична окраса, тому що в реальності немає таких форм краси та гармонії, які завдяки художнику існують в мистецтві. Поступово О. Уайльд починає бачити в своїх протиріччях джерело сили, а не причину слабкості.

Під впливом естетичного індивідуалізму У. Пейтера, О. Уайльд зайняв свою позицію проповідника естетизму, для якого Краса вище моралі, мистецтво вище моральності, а насолода – найцінніша в житті. О. Уайльд називав мистецтво покривалом тогочасної дійсності, а не її дзеркалом, тому що на думку письменника, мистецтво не можна вважати зовнішнім мірилом схожості з дійсністю.

Естетизм став практично життєвою філософією О. Уайльда: з однієї сторони, письменник бунтує проти вікторіанських забобонів, а з другої – виступає проти навколишньої дійсності з властивою їй потворністю. Філософія естетизму з її культом Краси, індивідуалізму, прагненням до досконалості нерозривно пов'язана з філософією життя, яка ґрунтується на співчутті і терпимості до оточуючих. Вся естетика О. Уайльда – це низка парадоксальних суджень. Свої естетичні вчення О. Уайльд найбільшою мірою втілює у літературних казках.

Розквіт такого літературного жанру, як літературна казка теж припадає на кінець ХІХ століття. У цей період вже були перекладені французькі, німецькі та скандинавські казки. Багатство вітчизняного фольклору та успіх цих збірок зумовлюють популярність жанру літературної казки в англійських літературних колах.

Літературна казка значно відрізняється від фольклорної казки, проте потрібно сказати, що у процесі виокремлення літературна казка асимілювала деякі особливості народної казки. Характерною особливістю, присутньою в обох жанрах – наявність спільних способів організації художнього простору в казці. Спільною ознакою народної і літературної казки також є наявність чудесного, яке використовується для створення ідеального казкового світу. Обидва жанри проголошують ті ж самі ідеали – це шляхетність, доброта та благородність.

Однак літературна казка, на відміну від народної, відображає епоху, в якій вона була створена, з усіма її недоліками, суперечностями та проблемами. Літературна казка ставить перед собою більш свідомі та більш визначені задачі й може виконувати різноманітніші функції. Літературна казка може мати політичний або соціальний підтекст, в алегоричній формі виражати протест або критику, спрямовану проти певних явищ реальної дійсності.

Як вище зазначалось, яскравим представником цього літературного жанру в англійській літературі є О. Уайльд. Літературна казка стала для О. Уайльда засобом яскравого прояву багатства своєї уяви та неперевершеної майстерності володіння словом. Це не випадково, адже жанр казкової оповіді відкриває для митця широкі можливості використання різноманітних художніх засобів та дозволяє виражати свої ідеї в незвичайній, фантастичній формі. Згодом автор переробив їх, доповнивши філософ-

ськими відступами, при цьому підкреслював: «Ці казки не написані для дітей, а для дорослих, які не втратили здатності радіти й дивуватися» [3, с. 92].

О. Уайльд опублікував дві збірки казок: «Щасливий принц» і «Гранатовий будинок» протягом 1888–1891 років. До казок, об'єднаних у збірку «Щасливий принц та інші казки», відносяться наступні: «Щасливий принц», «Соловей і троянда», «Егоїстичний велетень», «Вірний друг» та «Незвичайна ракета». Казки «Юний король», «День народження Інфанти», «Рибак і його душа» та «Зоряний хлопчик» об'єднані під назвою «Гранатовий будинок». Цей час є переломним моментом у творчості англійського письменника, оскільки, як вважає більшість дослідників, саме в цей період відбувається становлення художнього методу та стилю О. Уайльда.

Казки О.Уайльда так тісно пов'язані з оточуючим його життям, що в них можна побачити іронію або пародію на вище суспільство, тонке глузування з пихатості та душевної порожнечі його представників і дещо незвичайну для завзятого поборника естетизму прихильність до найбідніших верств населення. Це пояснюється тим, що О. Уайльд відрізнявся не тільки багатою фантазією та спостережливістю, а й наявністю надзвичайно ніжної та вразливої душі: «У своїх казках автор викриває жадібність і корисливість представників капіталістичної моралі, протиставляючи їм щирі почуття і прихильність простих людей, не «забруднених» холодним розрахунком» [5, с. 12]. Автор показує тогочасне суспільство своїми очима, в якому матеріальність займає вище становище ніж духовні цінності людини.

О. Уайльд у казках відступає від власної теорії «чистого мистецтва» або «мистецтва заради мистецтва», прославляючи не «чисту красу», яку пропагували салони, а красу життя, благородних поривів та високих людських якостей. В «уайльдівських» казках могутня зброя авторського слова викриває актуальну для письменника проблематику, тобто спрямована проти лицемірної моралі вищих кіл англійського суспільства, проти надмірного прагматизму сучасної письменнику дійсності та проти жорстокості, марнославства та користолюбства, притаманних людям цієї епохи.

Яскравим прикладом є казка «Соловей і троянда». Соловей глибоко вражений горем Студента який кожного дня плаче через те, що йому не вдається знайти червоної троянди. Соловей ж знаходить спосіб для того, щоб Студент отримав троянду, та дівчина обирає племінника камергера, який подарував їй коштовне каміння, сказавши «<...> А хто не знає, що коштовності дорожчі за квіти»[1, с. 54]. В цій казці О. Уайльд пропагує пріоритет духовних цінностей над матеріальними, зокрема необхідність

переваги любові та жертвності заради щастя інших над меркантильністю людей. Але, на думку О. Уайльда, в житті частіше духовні цінності програють, тому майже для всіх його казок є характерним трагічний фінал. Ось і в казці «Соловей і троянда» Соловей жертвує життям заради кохання Студента. «Тоді Соловейко ще дужче притиснувся до колючки, і колючка торкнулася нарешті до його серця, і тієї ж миті його пройняв страшний біль. <...> Він лежав мертвий у високій траві, і в серці у нього була гостра колючка» [1, с. 52]. Казка «Соловей і Троянда» найбільшою мірою оповідає про самопожертву та самовдосконалення, які, на думку О. Уайльда, співпадають, і в чому й полягає сенс буття. «Уайльд приходив до проповіді страдання як до способу самореалізації, самосовершенствования. В казках він показує, що страдання – оборотна сторона свободи і естетичного насладження, що поєднання страдання і насладження як єдиного цілого веде до совершенства» [2, с. 71]. О. Уайльд говорить про те, що страждання та самопожертва є єдиним способом для людини, щоб змінитися.

Життя в розумінні О. Уайльда – це суцільний парадокс, тобто під справжнім добром розуміється нерідко зло, а «зло» маскується в такі гарні словесні форми, що його неможливо ідентифікувати, а значить і зрозуміти. Тому відмінною ознакою казок О. Уайльда є парадоксальна форма вираження авторської думки. Яскравим прикладом використання цього художньо-поетичного засобу є казка «Вірний друг», в якій письменник досягає вершини сатиричного викриття жадібної і лицемірної моралі власника. Заможний та жадібний Мірошник, пообіцявши подарувати Малому Гансу свою зламану тачку, змушує малого сироту з ранку до ночі працювати на себе, поки, врешті-решт, не доводить його до смерті. Малий Ганс дуже любив свій садочок, любив працювати в ньому, та цей садочок був єдиним заробітком малого. Заможний Мірошник лицемірно називав Ганса своїм «вірним другом». Мірошник завжди користувався добротою та щедрістю Малого Ганса в період, коли його садочок приносив плоди, а коли наставала зима, і Гансові було скрутно, Мірошник ніколи не провідував свого найкращого друга. «Адже коли в людини скрута, їй краще не надокучати відвідинами <...> Ти й справді думаєш тільки про інших» [1, с. 31]. В цій казці О. Уайльд показує егоїзм, лицемірність в образі Мірошника, а в образі Малого Ганса – любов та відданість. Письменник з іронією висміює нездатність панівного класу, які звикли бачити тільки практичну, матеріальну сторону життя, до розуміння найдорогоцінніших властивостей людської душі.

Важливе місце у поезії казок О. Уайльда займає прийом контрастного протиставлення. В більшості своїх казок автор користується ним для виявлення основного сюжетного задуму казок, зокрема, вражаючого чер-

гування картин розкоші й убогості. «Метод контраста в сказках необхідим для того, чтобы, прежде всего, показать, как неизбежно страдание, как оно способствует духовному очищению, которое рамного выше реальной победы зла. Зло сильнее «физически», но добро побеждает «духовно». Именно потому О. Уайльд не перестаёт призыватъ человечество к самосовершенствованию [2, с. 66]. О. Уайльд показує істотний контраст між рівнем життя різних верств населення, протиставляючи багатіям бідність та злиденність нижчого класу.

Так, у казці «Щасливий принц» О. Уайльд виводить образ Принца, який за життя був типовим представником паразитичного класу: він постійно мешкав у Палаці Безтурботності, знав тільки бали і розваги і навіть не цікавився, хто живе і як живе поза мурами його палацу. Аж коли Принц помер і став рівний усім смертним, хоч його й поставили на постамент високо над містом, він побачив, як бідують його колишні піддані. В цій казці О. Уайльд протиставляє колишньому заможному життю Щасливого Принца убогість нижчого класу суспільства. Таким чином, О. Уайльд намагається показати, що контраст між життям різних прошарків населення є досить помітним.

Характерною ознакою стилю казок О. Уайльда є надмірність екзотичних і декоративних елементів лексики. Письменник насичує свої твори елементами екзотики, детальними описами інтер'єрів, особливостей вбрання, коштовностей та квітів. «Прагнення до зайвої декоративності стає особливо завжди був важливою рисою естетизму О. Уайльда. Твори декоративного мистецтва – предмет детальних описів не лише в казках, а й в інших творах письменника. О. Уайльд розробив особливий «декоративний» стиль оповіді, який рівною мірою складається з предметів зображення та способів опису» [5, с. 51]. Ця тенденція знаходить прояв і в описі зовнішності героїв. Наприклад: «у Студента чуб, як темний гіацинт, а губи червоні, мов та троянда, а колір обличчя подібний до слонової кістки, вуста солодкі, як мед, а подих ніжний і задушний в казці «Соловей і Троянда»; у Принца в казці «Незвичайна ракета» очі схожі на фіалки, а волосся ніби з чистого золота; у Інфанти в казці «День народження Інфанти» коси ніби віночок із тьмяного золота; у левів із казки «Щасливий Принц» очі виблискують, як зелені берили, а рикання їхне гучніше за рев водоспаду; у Хлопчика-Зірки – «личко біле й ніжне, мов вирізьблене із слонової кістки, і золоті кучері – як пелюстки нарциса, і губи – як пелюстки червоної троянди, і очі – як фіалки, що дивляться в чисту воду струмка» в казці «Хлопчик-Зірка».

Отже, можна зробити висновок, що казки О. Уайльда значно відрізняються від казок інших літераторів його епохи. Низка специфічних особливостей забезпечила йому визначне місце серед інших авторів казок.

Особливий «декоративний» стиль письменника свідчить про вплив естетичного напрямку на життя і творчість О. Уайльда. Зокрема, за допомогою «декоративного» стилю О. Уайльд описує навколишнє середовище та його типових представників. Все, що він змальовує, є надзвичайно мальовничим, вишуканим та витонченим. За допомогою парадоксальної форми вираження думки, автор показує своє скептичне ставлення до загальноприйнятих етичних і естетичних норм суспільства. Прийом контрастного протиставлення слугує для підкреслення контрасту у рівні життя між різними прошарками населення, коли одні жирують, а інші бідують і помирають від жахливої убогості. У казках О. Уайльда викриває вади тогочасного англійського суспільства: лицемірність, жадібність, егоїстичність, пихатість, самозакоханість. Авторська зневіра у переможних можливостях сил добра і справедливості вплинула на фінал казок О. Уайльда, який, як правило, є трагічним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Уайльд О. Казки / О. Уайльд. – К: Школа, 2006. – 154 с.
2. Акимова О.В. Этика и эстетика Оскара Уайльда / под. Ред. Н. Я. Дьяконовой / О.В. Акимова. – СПб., 2008. – С. 12- 95.
3. Соколянський М. О. Уайльд. Очерк творчества. / М. Соколянський – К: Лыбидь. – 1990. – 278 с.
4. Соколянський М. Незнаний О. Уайльд / М. Соколянський // Всесвіт. – 1998. – №7. – С. 137-139.
5. Янченко Ю.В. Художньо-естетична своєрідність казок Оскара Уайльда / Ю. В. Янченко. – Харків: Нове слово, 2009. – 172 с.

Анотація

У статті йдеться про специфічні особливості жанру літературної казки О. Уайльда. Доведено вплив естетизму на художньо-поетичні та ідейно-змістові особливості його казок. Показано, що відмінними ознаками літературних казок письменника є: парадоксальна форма вираження думки, прийом контрастного протиставлення, «декоративний» стиль оповіді, трагічний фінал та відповідність проблематики його казок тогочасній дійсності.

Ключові слова: естетизм, літературна казка, парадоксальна форма вираження думки, прийом контрастного протиставлення, трагічний фінал, декоративний стиль.

Summary

The article says about the specific peculiarities of O. Wilde's literary tale. Aestheticism's is proved to influence artistically-poetic and notionally-sense bearing peculiarities of his tales. It is shown that the distinctive features of the

writer's literary tales are: the paradoxical form of the expressing the ideas, antithesis, ornamental style of narration, tragic end and correspondence to the problems of the reality of the time.

Key words: aestheticism, literary tale, counterintuitive form of phrasing, device of contrast opposition, tragic end, ornamental style.

УДК 821.161.1:7.035/.036

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

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ И РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ОБРАЗЕ АНДРИЯ (на материале повести Н. Гоголя «Тарас Бульба»)

В 20-е годы XIX века главенствующим направлением в русской литературе был романтизм. «Романтизм – направление в литературе и искусстве, возникшее в начале XIX в., боровшееся с канонами классицизма, выдвигавшее на первый план личность и чувства и использовавшее в своем творчестве исторические и народно-поэтические темы» [5, с. 554]. Он утверждал приоритетные ценности духовной и творческой жизни личности, показывал сильные (даже бунтарские) характеры. «<...> Романтики открыли необычайную сложность, глубину и антиномичность духовного мира человека, внутреннюю бесконечность человеческой индивидуальности» [7, с. 335]. Сформированный на иной социально-политической почве, русский романтизм значительно отличается от западноевропейского, где в понимание этого термина входило все «необычное, фантастичное, встречающееся лишь в книгах». Русский романтизм 20-х годов тесно связан с движением декабристов и писателей, близких им по взглядам. Он не является попыткой уйти от реальной действительности в ирреальный мир, погрузиться в мечту. Декабристы отвергают идеалистический романтизм Жуковского, как и западноевропейских писателей. «Отказ от условности классицизма, его сковывающих литературу правил, призыв к утверждению национального начала в литературе, превращение литературы в рупор передовых идей своего времени» [11, с. 225]. Можно сказать, что русский романтизм был обусловлен надвигающимся социально-историческим переломом в развитии России, он отражал переходность, неустойчивость существовавшей общественно-политической действительности. Это был своеобразный протест против угнетения народных масс, подавления личности, пропаганда патриотизма.

Вместе с тем, литература первой половины XIX века не была пред-

ставлена исключительно романтизмом. Необходимость непосредственной ее связи с окружающей действительностью приводит к появлению нового литературного направления, которое позволяет более полно познать объективный мир. Важным явлением в развитии русской литературы второй половины 20-30 годов стало появление и развитие реализма. «Реализм – направление в литературе и искусстве, ставящее целью дать правдивое воспроизведение действительности в ее типических чертах» [5, с. 487]. Даже писатели, считавшие себя романтиками, начинают использовать в своих произведениях реалистические тенденции. Типичные характеры, ситуации всегда сопровождалась индивидуальным авторским началом; проблемой соотношения «личности и общества» Как известно, главенствующая роль в переходе русской литературы от романтизма к реализму принадлежит Пушкину и Гоголю.

Хотя проблема реализма к 30-м годам становится все более актуальной, романтизм не сдает свои позиции, он был официальным литературным направлением, и, по словам Гуковского, «<...> кружил головы юношей и девушек».

Гоголь, «вышедший из романтизма», возглавляет целый период русского реализма. Его стиль отличается сочетанием «романтического вымысла» с реалистическими образами и событиями. Он восстает против уродливого мира, осуждает его недостатки. Исследователи говорили, что «Вечера на хуторе близ Диканьки» – преддверие романтического Гоголя к реалистическому» [4, с. 59].

В 1835 году выходит сборник Гоголя «Миргород», который состоит из четырех отдельных повестей: «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Вий» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Хотя повести объединены общей идеей, их можно рассматривать и по отдельности. В сборнике прослеживается торжество реалистических принципов. Гоголь определяет и передает основные ценности жизни – любовь, патриотизм, героизм. Это очень ярко показано в повести «Тарас Бульба».

В переписке со своими друзьями Гоголь говорит: «Вспомни, – призваны в мир мы вовсе не для праздников и пирований, на битву мы сюда призваны. А потому мы ни на миг не должны позабыть, что вышли на битву, и нечего тут выбирать, где поменьше опасностей: как добрый воин, должен бросаться из нас всяк туда, где жарче битва» [8, с. 59]. Фактически эта мысль является идейным зерном повести «Тарас Бульба». Как сказал Белинский, это «<...> дивная эпопея <...> резкий очерк героической жизни младенчеству народа <...> огромная картина в тесных рамках достойных Гомера» [1, с. 86]. Повесть, на наш взгляд, наиболее наглядно демонстрирует особенности художественной поэтики

Гоголя переходного периода (от романтизма к реализму).

Романтическое начало мы усматриваем в изображении жизни, полной побед, поражений и подвигов: «<...> В две недели набиралось такое войско, какого бы не в силах были набрать никакие рекрутские наборы. Кончился поход – воин уходил в луга и пашни, на днепровские перевозы, ловил рыбу, торговал, варил пиво и был вольный казак» [3, с. 4], а также затрагивается проблема народности: «Это было, точно, необыкновенное явление русской силы: его вышибло из народной груди огниво бед» [4, с. 125].

В пользу романтической эстетики свидетельствует и тот факт, что действие повести происходит чаще всего не в той среде, которая окружала его с рождения, а в особой, исключительной обстановке, на фоне природы, среди необыкновенных людей. Таким «своеобразным» миром в «Тарасе Бульбе» нам представляется Сечь, с ее дивными обычаями и порядками. События повести происходят на острове, часто они перемещаются на поле боя, где видим описание удивительных украинских степей.

Гоголь как художник-романтик в повести не сообщает читателю о прошлом героя, об условиях и обстоятельствах его жизни, не показывает как формировался его характер. Нам рисуется только общая картина, так называемый фон, который раскрывается на протяжении всего произведения с помощью многих деталей, нам мало известно об учебе, детстве и вообще о прежних годах жизни героев, мы имеем представление об этих людях, но достаточно-таки еще размытое.

Большое место в повести отводится описанию экзотической природы: степей, украинской ночи, изображению быта и нравов, что также свидетельствует в пользу романтического начала в повести. Таким образом, элементы романтической эстетики присутствуют в «Тарасе Бульбе» и во многом помогают Гоголю в раскрытии глубины и силы характеров повести. Вместе с тем, очевидно, что романтическое начало органично переплетается с реалистическими тенденциями, которые, как уже говорилось, обильно проявлялись в творчестве Гоголя второй половины 30-х годов.

Реализм, прежде всего, заключается в подлинности изображения быта: «<...> Они миновали предместье и увидели несколько разбросанных куреней, покрытых дерном или, по-татарски, войлоком. Иные уставлены были пушками. Нигде не видно было забора или тех низеньких домиков с навесами на низеньких деревянных столбиках, какие были в предместье. Небольшой вал и засека, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность» [3, с. 25]. Гоголь был защитником низших классов общества. Он, определяя реалистическую задачу своего творчества, показывает «голую правду», беспощадно обличая недостатки современного общественного строя. В этом он близок Бальзаку, Стендалю, Виктору Гюго. Гоголь не рисует идеальную русскую жизнь на лоне дивной украин-

ской природы – он говорит о проблемах, существующих в этом обществе.

Гоголь придерживается теории, в которой реализму противоплагается идеализм, в повести исчезают образы, которые являлись бы его идеалом: «Бульба был упрям страшно. Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы» [3, с. 8]. Гоголь показывает жестокую правду крепостнической жизни, бессилие «маленького человека», невозможность изменить существующую реальность (Остап, Тарас и Андрий в конечном счете погибают). В повести встречается такой признак реализма, как всестороннее изображение личности – герои в домашней обстановке, на Сечи, на поле боя. Яркой особенностью реалистического метода является целостное воспроизведение описываемой эпохи, даже на уровне языкового колорита: «Добре, синку! ...Йй-богу, добре!... Отак же й лупцюй кожного, як мене молотив» [3, с. 4]. Наконец, жанр повести, избранный Гоголем, также является одним из наиболее характерных для реалистического направления.

Очевидно, что в повести органично переплетаются элементы романтической и реалистической эстетики. Но, пожалуй, наиболее наглядно сочетание романтических и реалистических тенденций проявляется в самих образах произведения. Примечателен в этом отношении образ Андрия, который, на наш взгляд, заслуживает особого внимания. Гоголь пишет о нем: «Чувства он имел живые и развитые, учился охотно и без напряжения, был изобретательным... кипел жаждою подвига... потребность любви вспыхнула в нем живо. Женщина чаще стала представляться горячим мечтам его, он видел ее поминутно, свежую, черноокою, нежную» [5, с. 19]. Гоголь наделяет своего героя романтическими и реалистическими чертами, но, мы попытаемся доказать, что, все же, романтические признаки выражены в нем более ярко.

Во-первых, Андрий – герой-мечтатель: «Любил он лечь на спину, подложивши себе под голову сложенные назад руки; но не мог заснуть и долго глядел на небо» [3, с. 53]. Как уже выше упоминалось, обязательным признаком героя-романтика, является его тонкая, чувствительная, как говорил Гончаров «голубиная душа». Гоголь, как и Александр Грин (в «Алых парусах») показывает, что юношеская мечта может осуществиться, если сильно верить в это. Андрий до конца идет за своей мечтой, преодолевая преграды, которые встречаются на его пути. У него есть конкретная цель – быть рядом со своей возлюбленной.

Андрий в повести, как и подобает романтическому герою, изображен как человек внебытовой, беспокойный, одинокий: «В последние годы он реже являлся предводителем какой-нибудь ватаги, но чаще бродил один где-нибудь в уединенном закоулке Киева, потопленном в вишневых садах,

среди низеньких домиков, заманчиво глядевших на улицу» [3, с. 19]. Стремление к уединению, задумчивость также, как известно, характерная черта образа романтического.

В образе Андрия Гоголь показывает преобладание чувственного эмоционального начала над рациональным: «А что мне отец, товарищи, отчизна?.. нет у меня никого! Никого, никого! ...Кто сказал, что моя отчизна Украина? кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя – ты!» [3, с. 72]. Герои-романтики всегда отличались глубокими чувствами и вниманием к сердечным проблемам, мукам, терзаниям, а утрата любви у них приравнивалась к смерти.

Необходимо также вспомнить о тяготении романтического героя ко всему далекому, таинственному, неведомому (к полячке): «Царица! – вскрикнул Андрий, полный и сердечных, и душевных, и всяких избытков, – что тебе нужно, чего ты хочешь? – прикажи мне! задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, – я побегу исполнить ее!» [3, с. 68]. Здесь можно сравнить Гоголя с Пушкиным, который также в качестве природного фона для своих романтических произведений выбрал экзотическую природу Кавказа («Кавказский пленник»).

В образе Андрия, как и должно быть в романтическом герое, присутствует разлад мечты и действительности. Он понимает, что должен служить родине, но его влечет любовь – вот чего ему не хватает! Он, как и главный персонаж «Цыган» у Пушкина – Алеко – бежит за своей мечтой, отбросив существующую реальность, которая не удовлетворяет его бунтарскую натуру.

В. Г. Белинский в статье «О русских повестях и повестях г. Гоголя» пишет: «В каждом человеке должно различать две стороны: общую, человеческую, и частную, индивидуальную» [1, с. 69]. Еще одним доказательством в пользу Андрия-романтика является победа личностной, индивидуальной стороны: «...И погиб казак! пропал для всего казацкого рыцарства!» [3, с. 75]. Конечно, имеется в виду смерть Андрия, как патриота, как защитника, героя своей родины. Но вместе с гибелью «общей, человеческой» стороны, Андрий предстает перед нами как герой с пробужденными индивидуальными чувствами, которые знакомы каждому человеку в любое время.

Вспомнив последнюю встречу Андрия с отцом его нельзя упрекнуть, ни в трусости, ни в подлости. Он, как смелый купец Калашников Лермонтова, отстаивает свою честь, ведет себя очень достойно. Несомненно, герой осознает свою вину перед родиной, но полячка – вот кто затмевает ему весь мир, вот кто стал для него всем, его «царицей». Андрий, как и обещал, понес и пронес свою дивную «отчизну, пока стало века его».

Таким образом, вышеприведенные доказательства свидетельствуют

в пользу того, что Андрий – это в большей степени романтический персонаж, он дан вне динамики, он не изменяется. Его позиция изначально была другой, и он был не совсем «своим» среди других казаков.

Тонкая, чувствительная душа Андрия, стремление изменить свою жизнь, желание любить и быть любимым – все это доказывает преобладание романтических признаков в его образе. Гоголь наделяет своего героя чертами исключительности – у него другие взгляды, мысли, мечты. Он не показан нам в динамике – до конца повести герой остается верным своим жизненным принципам. Андрий имеет совершенно иное представление о любви и долге. Он, как истинный романтик, прислушивается только к голосу своего сердца, готов бороться за свою любовь, отстаивать собственное счастье. По моему мнению, и среди нас есть много героев-романтиков, каждый со своей беспокойной, непрерывно ищущей чего-то лучшего душой. Для кого-то эти поиски заключаются в стремлении найти себя, воплотить мечты в действительность, утвердиться. Андрий отыскал свое счастье и окунулся в него с головой. Пускай оно длилось недолго, но он нашел то, чего всегда искал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. О русских повестях и повестях г. Гоголя / В. Г. Белинский. – М.: Современник, 1988. – 124с.
2. Белый А. Мастерство Гоголя / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1996. – 298 с.
3. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений [В XIV томах]. Т. I, II под редакцией Н. В. Мещерякова. – М.: АН СССР, 1937 – 1952.
4. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М.: Художественная литература, 1959. – 532с.
5. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т. Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000 – Т. II: П – Я. – 1088 с.
6. Купреянова Е.Н. Н.В.Гоголь / История русской литературы в IV томах. – Т. II – Л.: Наука, 1981. – 368с.
7. Кожевникова В. М. Литературный энциклопедический словарь / В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М., 1987. – 1128 с.
8. Лотман Ю. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
9. Маймин Е. А. О русском романтизме / Е. А. Маймин. – М.: Просвещение, 1975. – 239 с.
10. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М.: Художественная литература, 1978. – 398 с.
11. Степанов Н.Л. Прозаики 20-х – 30-х годов [XIX века] / Н. Л. Степанов. История русской литературы: в X томах. Т. VI – М.: Худо-

жественная литература 1941 – 1956.– 502 с.

12. Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы / А. В. Чичерин. – М.: Советский писатель, 1980. – 396 с.

Аннотация

В статье речь идет о художественной природе образа Андрия в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». Предпринята попытка доказать, что, несмотря на органичное переплетение в его образе романтических и реалистических тенденций, Андрий все-таки романтик, герой-мечтатель, герой одинокий, метущийся. Он дан вне динамики, не претерпевает внутреннего и внешнего развития, он внебытовой и статичный.

Ключевые слова: герой-романтик, романтические и реалистические тенденции, герой-мечтатель, мечта и действительность.

Summary

In the article it is investigated the artistic nature of the character of Andriy in the story «Taras Bulba» by N.V.Hohol. An attempt is made to prove that despite of organic unity in his character of romantic and realistic tendencies, Andriy is a romantic, hero-dreamer, lonely hero, out way of life and static.

Key words: romantic hero, romantic and realistic tendencies, hero dreamer, dream and reality.

УДК 821.111-21(Марло)

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

КОНЦЕПЦІЯ ТРАГЕДІЇ КРИСТОФЕРА МАРЛО В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ТЕАТРУ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Жанр трагедії, як один з найдавніших і найпоетичніших, пов'язаний з осмисленням найскладніших процесів духовного становлення особистості, суспільства, історичного розвитку людства загалом. Зароджується трагедія в добу Античності, її друге піднесення припадає на добу Відродження.

Ренесансна трагедія Англії виростає з середньовічного театру-містерії, поглиблюючись і розвиваючись на ідейній основі того часу. Від народних обрядових видовищ Єлизаветинський театр отримав фольклорну тематику, яка наповнювала вистави перлинами словесної поетичної творчості, а також певну експресивність, блазенський запал, веселе завзяття. Із середньовічних містерій та мораліте ренесансний театр запозичив ряд сценічних методів, що допомагали не втратити зв'язок із до-

статньо вибагливим англійським глядачем, а саме:

- 1) сміливе поєднання трагічного й комічного;
- 2) сплетіння декількох сюжетів;
- 3) поділ драматичного твору на велику кількість епізодів;
- 4) показ масових сцен, неприхований натуралізм (сцени жахливих злочинів, тортур, страт);

5) введення до складу дійових осіб блазнів, містичних постатей, алегоричних персонажів для відгуків про події, що відбувались, на зміну політичної та духовної ситуації.

Зі слів В. Рогозинського, для містерій, якими займались ремісничі гільдії, були характерні реалізм і дещо брутальний гумор. Завдяки цим нехитрим анонімним п'єсам на релігійні сюжети, що грали на свята з початку XIV століття й до епохи Реформації, у містах укорінились традиції народної драми. Згодом з'явилися мораліте – форма світської п'єси, в якій через алегорії викладається шляхетний урок [5, с. 31].

Хоча вирішальну роль у розвитку театру Англії і грала національна спадщина, потрібно пам'ятати й про значний вплив античності. Вивчення античності, що розпочали вчені епохи Відродження, поступово повертало європейській культурі драматичні твори античних митців, а знайомство з античною теорією драми, яку започаткував у своїй «Поетиці» Аристотель та розвинув у «Посланні до Пізонів» Гораций, допомагало зрозуміти їх призначення й сценічне перетворення.

Відлік зародження Єлизаветинського театру можна почати від аматорських студентських постановок Оксфорда і Кембриджа наприкінці XVI – початку XVII ст. Поворот до професіоналізму стався наприкінці 1580-х, коли в англійську драматургію практично одночасно увійшов цілий ряд перших професійних драматургів, які отримали прізвисько «університетські уми». До них належали Роберт Грін, Крістофер Марло, Джон Лілі, Томас Лодж, Джордж Піль, Томас Кід.

Досягнення «університетських умів» у розвитку жанру трагедії є наступними:

- опрацювали і пристосували для сцени «білий вірш»;
- використовували міфологію як джерело сюжетів;
- удосконалили діалог;
- ввели міміку як мову характеристики персонажів.

Підвалини для розвитку трагедії епохи Відродження закладає Крістофер Марло – найвідоміший представник «університетських умів». Саме він вніс великі зміни у єлизаветинську трагедію. До нього дуже часто хаотично нагромаджувались криваві події та вульгарні блазнівські епізоди, що робили трагедію дешевим видовищем. Тому Марло зробив спробу наповнити трагедію внутрішньою структурністю та психологічною

єдністю. Він перетворив віршовану трагедійну форму, запровадивши білий вірш, який до нього був у зародковому стані. Марло став вільніше, ніж його попередники, вживати ударні склади: хорей, дактиль, трибрахій і спондей, котрі змінювали ямб, який на той час активно використовувався. Тим самим він наблизив трагедію до класичної драми типу Сенеки, що була популярна тоді в англійських університетах. А. Парфьонов в у статті «Марло, Шекспір, Джонсон як сучасники» описує творчість Марло наступним чином: «Його вірш вражає своєю новизною, звучить свіжо і зовсім неординарно для Єлизаветинської епохи. Важливим елементом трагедій Марло є саме головні герої, титанічні особистості борються зі своїми власними суперечностями» [3, с. 89].

У своїх творах Марло показав титанізм людини доби Відродження. Він створив новий тип драми, в центрі якої поставив героя могутніх пристрастей і великих протиріч. Цей титанічний образ панує у всіх трагедія Марло, зокрема «Тамерлан Великий» («Tamburlaine the Great»), «Трагічна історія доктора Фауста» («Doctor Faustus»), «Мальтійський єврей» («The Jew of Malta»).

Десятиактна трагедія «Тамерлан Великий», яка стала дебютом Марло на лондонській сцені, є драматизованою біографією великого середньозазійського завойовника XIV – XV ст. Тимура, який був названий сучасниками Тамерлан. У трагедії послідовно зображено життя Тамерлана, починаючи з часу, коли він був пастухом і до моменту, коли він помирає великим імператором. За 30 років свого правління Тимур створив велику імперію – від границь Китаю до берегів Північної Африки, від гирла Волги до Індійського Океану. Дія п'єси, побудованої на основі концепції титанічної особистості, відбувається навколо однієї фігури, джерелом і причиною всіх дій виступає воля героя. У п'єсі велика кількість дійових осіб, але всі вони з'являються лише для того, щоб висвітлити ту чи іншу сторону характеру головного героя. Для твору характерний величавий, патетичний стиль, використання порівнянь та гіпербол.

Велич і трагедія сильної індивідуальності Ренесансу показана в «Трагічній історії доктора Фауста» – першому драматичному творі на сюжет німецької легенди. Марло досить точно відтворив її епізоди, але образ Фауста наповнив зовсім новим змістом. З перших рядків трагедії герой вражає силою думки й почуттів. Фауст глибоко розчарований у пізнаннях, які він здобув, у старій схоластичній науці. Він прагне істинних знань, які б розкрили таємниці природи і зробили його могутнім. У пошуках таких знань Фауст звертається до магії, до темних сил. «Трагічна історія доктора Фауста» – це апологія ренесансного індивідуалізму і водночас художнє вираження його трагізму й неминучої кризи. Про-

відною у п'єсі Марло є трагічна дія, разом з тим у ній наявні численні вставні комічні сцени й епізоди, в яких показано побут соціальних низів. Відповідно до цього вживаються й різні форми мови: основний трагічний сюжет написаний білим віршем, комедійні сцени – прозою.

У драмі «Мальтійський єврей» головний герой – також титанічна індивідуальність лихвар Варавва, всепоглинаючою пристрастю якого є накопичення багатств і досягнення могутності. В образі Варавви розвінчуються принципи Маккіавелі, в основі яких теза – мета виправдовує засоби. Заради власних інтересів лихвар готовий піти на будь-які жертви, для нього немає нічого святого, проте така поведінка персонажа призводить до його загибелі. Попри гіперболізацію зловісних рис цього образу Марло вдається зобразити Варавву як живу людину з психологічно складним характером.

Таким чином, Крістоферу Марло належить видатна роль в англійській драматургії Відродження: він остаточно утвердив у ній драму великих проблем і глибоких характерів. Спираючись на традицію народного театру, письменник увів у трагедію велику кількість персонажів, вільно поводився зі сценічним часом і простором, поєднував високе та низьке, серйозне та смішне, вірш і прозу. Зображуючи характери сильних пристрастей, він створив піднесений драматичний стиль, багатий образністю, риторичними прийомами, порівняннями й гіперболами. Все це дає підстави вважати Крістофера Марло батьком трагедії англійського театру епохи Відродження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбунов А. Н. Драматургия младших современников Шекспира / А. Н. Горбунов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – М., 1986. – № 6. – С. 43-56.
2. Кудрявцев М. Категорія трагічного в літературі : до проблеми модифікацій і трансформацій [Текст] / М. Кудрявцев // Зарубіжна література в школах України. – 2010. – № 4. – С. 18-21.
3. Парфенов А. Т. Марло, Шекспир, Джонсон как современники / А. Т. Парфенов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – М., 1975. – № 3. – С. 88-96.
4. Рогозинський В. В. З історії світового театру. Театр доби Відродження / В. В. Рогозинський // Всесвітня л-ра та к-ра. – 2002. – № 7. – С. 42–44.
5. Рогозинський В. В. Театр доби Відродження. Британська сцена / В. В. Рогозинський // Всесвітня л-ра та к-ра. – 2002. – № 8. – С. 31-32.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню трагедії як провідного жанру Єлизаветинської епохи, її витоків, розвитку та національних особливостей. Окреслено риси трагічного героя як сильного індивіда, простежено їх втілення в трагедіях Крістофера Марло – фундатора Єлизаветинського театру.

Ключові слова: трагедія, трагічний герой, індивідуальність, театр-містерія, білий вірш.

Summary

The article is devoted to the study of the tragedy, as the leading genre of the Elizabethan period, its origin, development and national peculiarities. It is outlined the tragic hero features as a strong individual and their reflection in the tragedies of Christopher Marlowe – the founder of the Elizabethan theatre.

Key words: tragedy, tragic hero, individual, mystery play, blank verse.

УДК 82.0+82.091 : 141.32

Євген Лепьохін, Наталія Загорняк

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ЯВИЩЕ

Термін «екзистенціалістська література» прийнято вживати для означення доробків представників першої генерації французького інтелектуального руху, найвизначнішими персоналіями якого були Ж.-П. Сартр, А. Камю, Сімона де Бовуар. Їхня діяльність розпочалася напередодні Другої світової війни, а творчий апогей припадає на 40-ві – першу половину 60-х рр. Ця традиція спричинена тим, що митці самі охоче пов'язували свої твори з екзистенціалізмом. Тому доцільним буде називати екзистенціалістською літературою усе те, що створене авторами у зазначений період. Дослідження показують, що особливої популярності французький екзистенціалізм досяг між 1944–1947 рр. До того часу йшлося виключно про Сартра та його творчість серед обмеженого кола спеціалістів [13, с. 620]. Після 1947 р. увагу громадськості було зосереджено не стільки на сутності та актуальності питань антропологічного виміру, що їх ставив екзистенціалізм, скільки на політичних проблемах, на які реагували Сартр, Камю, де Бовуар та інші інтелектуали. Крім того, екзистенціалізм поступово перетворюється на стиль життя тогочасної молоді, світогляд якої опирався на засади філософії екзистансу.

Праць, присвячених ідейним джерелам та причинам появи екзистенціалізму, є достатньо. У доволі сконденсованому та ґрунтовному науковому викладі розгляд історико-філософських начал цієї парадигми подано, зокрема, П. Бертом [13], І. Леппом [3], П. Мроцем [18], В. Стецен-

ком [6], Вірою Шервашідзе [9]. Російська дослідниця апелює до німецького романтизму з його концепціями становлення світу, буття, людини і мистецтва, як духовного попередника екзистенціалізму ХХ ст. В. Трещев вбачає апогей окреслення рис екзистенціальної естетики у трьох історичних типах культури, які слід розглядати радше типологічно, ніж історично: Романтизм, Модернізм, Постмодернізм [7, с. 7]. Утім, основна частка цього естетичного дискурсу припадає саме на період модернізму, що дозволяє Вірі Яценко наголосити [11, с. 7] на значенні останнього, як потужної смислезначущої платформи від якої екзистенціалісти відштовхнулися у напрямку тих буттєвісних орієнтирів, що на них вказало життя людини у ХХ ст. У нашому дослідженні увагу зосередимо лише на тих моментах, які пов'язують філософський екзистенціалізм зі світом мистецтва і художньої культури: літературою, яка завжди сприяла передачі екзистенційних ідей (термін І. Гаріна) та кінотекстами.

Екзистенціалізм – це синкретизм філософських роздумів про буття людини у різновиді художніх форм та образів. Такою формою є літературний твір: есе, нариси, повість, поема, роман. Тому не дивно, що «ідея несумісності наукового пізнання і суб'єктивної істини, поняття життя як безкінечного повторення проникає в художню літературу. Зокрема, ця тема лунає в багатьох творах Ф. М. Достоевського, якого на Заході вважають одним із передвісників екзистенціалізму [9, с. 14]». Проголошена у 1880-х рр. Ф. Ніцше концепція смерті Бога, крім нігілізму, спричинює появу «відчуження». Г. Бігелоу визначає чотири різновиди екзистенціального «відчуження»: від Бога, від природи, відчуження в індустріалізованому світі і відчуження від власної ідентичності [14]. Воно стає актуальною темою в літературі ХХ ст. Його сліди простежуються і в митців, що певною мірою дотичні до екзистенціальної парадигми, наприклад, у Ф. Кафки, Р. Музіля, раннього А. Мальро, Т. С. Еліота, Е. Хемінгвея, Ф. С. Фіцджеральда та ін. В українській літературі екзистенціально налаштованими письменниками вже були Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, а в першій третині ХХ ст. – В. Винниченко, В. Домонтович, М. Ірчан, В. Підмогильний та ін.

Отже, тим чинником, що зумів об'єднати інтелектуалів різних національностей, віросповідання, кольору шкіри, соціального статусу в групу письменників-екзистенціалістів, стала література про людину. Ж.-П. Сартр писав: «Завжди людина у світі була основною темою літератури [5, с. 138–139]». «Людина» в екзистенціалістів постійно у пошуку своєї справжньої сутності, автентичності. Вона відчуває тривогу, спричинену втратою віри чи чогось іншого, що становить екзистенційні передумови процесу «себеформування». Екзистенціалізм значно розкрив своє «Я» завдяки літературі, адже література – продукт людини, засіб її самовира-

ження, вияв її знання і прагнення до пізнання. Тетяна Біляшевич слушно підкреслює: «Водночас у контексті французького екзистенціалізму, в якому література та філософія тісно переплітаються, нехтування його уможливною іпостассю, безумовно, збіднює розуміння художнього твору [1, с. 15]». Творчість Ж.-П. Сартра й А. Камю засвідчує зв'язок екзистенціалізму з власне художньою літературою. Обидва вважали белетристику не тільки засобом зображення людини у якомусь стані, а й знаряддям для пробудження у неї свідомості, обізнаності зі своїм становищем і готовності діяти.

Одна з особливостей літератури «буття» або «естетичного екзистенціалізму» (термін П. Мроца) полягає у тому, що своє індивідуальне бажання герой засвідчує у діях, вчинках. Тут слід зауважити, що термін «естетичний екзистенціалізм» вжито у ширшому сенсі, воно включає у себе всю літературу екзистенціальної орієнтації. Не слід плутати його з однойменним поняттям, яке використовує голландський літературознавець Г. фон Штрален [4, с. 94] для характеристики екзистенціалістських поглядів А. Камю. Визначальна риса екзистенціалізму як філософії і літератури закорінена у методі подачі даних. Важливе не саме виявлення і тлумачення фактів, а їх засвідчення, показ. М. Чарльзворс підкреслює, що романи, п'єси, поезія, біографія, автобіографія можуть бути настільки успішними у розкритті філософських проблем, що здатні замінити власне сам аналіз [15, с. 9]. В екзистенціалістських творах автор не стільки намагається знайти розв'язку проблеми, скільки засвідчити її існування, відобразити онтогенез. Роль персонажів зводиться або до рефлексії, або до борсання у пошуках кінця своїм турботам. Зазвичай, митці хочуть вказати читачеві на те, що головним є не кінцевий результат, не фініш (хоча персонажі прагнуть дістатися до нього), не наближення до верхівки пагорба, а сам процес сходження Сізіфа з валуном, цілком є подорож від підніжжя до вершини. На такі думки наштовхує Ф. Кафка у романі «Замок» („Das Schloß“, 1926), В. Підмогильний у «Повісті без назви» (1933–1934), Е. Хемінгвей у повісті «Старий і море», (“The Old Man And The Sea”, 1952), Айріс Мердок у романі «Під сіткою» (“Under The Net”, 1954), А. Камю у повісті «Падіння» (“La chute”, 1957) тощо.

Екзистенціалізм як французька літературна течія і філософія почав занепадати наприкінці 50-х рр. На зміну йому прийшов структуралізм у 60-х рр. і постструктуралізм – у 70-х–80-х рр. Зрештою, дослідники підкреслюють, що у результаті входження у поп-культуру дефініційні рамки екзистенціалізму зникають, і він може набувати тих ознак, які не були притаманні йому апріорі. Літературний екзистенціалізм знайшов свій наступний розвиток й переосмислення у так званому театрі авангарду або театрі абсурду, у поетиці «нового роману».

Як оригінальний і самобутній винахід Старого Світу, екзистен-

ціалізм здобув популярність у Новому Світі, зокрема в колишніх європейських колоніальних поселеннях, які отримали незалежність від Європи, у США. Причина цього криється у різнобічності самого екзистенціалізму, який для американців був насамперед модою, літературою, музикою. Він з'явився на теренах країни одразу після закінчення Другої світової війни і в першу чергу завдяки багатій на символічні образи прозі французьких митців Ж.-П. Сартра й А. Камю.

Першопрохідцем був Ж.-П. Сартр, оскільки саме переклад його лекції «Екзистенціалізм – це гуманізм» (“L’existentialisme est un humanisme”, 1946) було надруковано у 1947 р. в Америці. Це перша серед усіх робіт європейських екзистенціалістів праця, яка закріпила успіх екзистенціалізму на теренах заокеанської держави. Знайомство з А. Камю відбулося наступного року після публікації роману «Чума» (“La peste”, 1947). Як наголошує Дж. Коткін, міне майже 20 років, перш ніж американські інтелектуали розцінюватимуть екзистенціалізм як серйозне наукове явище зі своїм комплектом фундаментальних істин, що розкриває його вклад в розвиток філософії [16, с. 329]. До того часу екзистенціалізм – це те, що *in vogue*, модне, популярне, славнозвісне. Як і зараз, тоді в 40-х–50-х рр. ходове явище повинно було мати обличчя відомої, знаної особи. Тому Ж.-П. Сартр й А. Камю сприймалися як *celebrities* – знаменитості, увага американської преси зосереджена була передусім на особі виразника ідей, а не на їхніх світоглядних поглядах.

Захоплення було скороминущим, оскільки більшість інтерпретацій зводилася до невідповідності постулатів екзистенціалізму (песимізм, абсурдизм і т.п.) та його речників. Обіди, прийоми у ресторанах, дорогий одяг, богемне життя, популярність Ж.-П. Сартра, Сімони де Бовуар, веселість і радісність А. Камю, якими вони поставали на сторінках американських часописів, «суперечило» сутнісним імперативам умонастрою післявоєнної Європи в особі Франції. Внаслідок зіставлення особистого щастя і філософського песимізму французьких письменників-екзистенціалістів стали вважати позерами [16, с. 337]. Екзистенціалізм почали висміювати навіть в тих часописах, які спочатку позитивно відгукувалися про нього (*New York Times Magazine*, *Time*, *Partisan Review* тощо). Його переосмислення і глибше аналітичне дослідження розпочалося у 60-х рр. Серед літературних творів, що позначені впливом екзистенціалізму, слід виокремити романи «Людина-невидимка» (“*Invisible Man*”, 1952) Р. Еллісона, «Герцог» (“*Herzog*”, 1964) С. Беллоу, «Американська мрія» (“*An American Dream*”, 1965) Н. Мейлера. Протагоністи цих творів проходять класичні стадії переходу до автентичності, що є умовою себеформування. Вплив релігійного екзистенціалізму у варіанті С. К’єркегора спостерігаємо у новелах Фленнері О’Коннор та її романі «Царство Небесне силою

береться» (“The Violent Bear It Away”, 1960), у романі «Кіноглядач» (“The Moviegoer”, 1961) В. Персі.

Однак, як і в українській літературі, ознаки екзистенціальної орієнтації американських письменників спостерігаються до офіційної появи самого явища на території країни. Якщо однією з причин виникнення французького екзистенціалізму ХХ ст. була Друга світова війна, участь і Сартра, і Камю в Русі Опору, то вихід у друк роману Е. Хемінгвея «І сходить сонце» (“The Sun Also Rises”, 1926) дає підстави говорити, що руйнівний вплив на життя молодого людини мала вже Перша світова війна. Після неї індивід втрачав ілюзії стосовно справедливості, розчаровувався, шукав виходу (в українській літературі про це красномовно засвідчив О. Турянський повістю «Поза межами болю» (1917–1921). Дослідження екзистенціалу «відчуження» в американській літературі С. Фінкельштайн розпочинав вже від Ф. С. Фіцджеральда і Т. С. Еліота. Таким чином, і американським письменникам, і українським властивий екзистенціальний спосіб філософування, який має давню геокультурну історію, а екзистенціалізм, як підкреслює Н. Хамітов, – це екзистенціальна філософія кінця ХІХ–ХХ ст. [8, с. 224].

Провідні екзидеї стають предметом аналізу та зображення не лише у філософських трактатах, есе, працях, художніх творах, але й кінострічках. Звернення до світового кіномистецтва, як західного, так і східного, є ще одним засобом для проникнення у сутність екзистенціальної парадигми. Така позиція є цілком виправданою, адже повністю відповідає змістові третьої площини порівнянь у компаративістиці. Третє поле, згідно з Е. Касперським, обіймає «порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури, наприклад, поезії і малярства, роману і фільму, театру і релігійного ритуалу тощо. Підставою порівняння є значуща матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання. Літературна компаративістика перетинається на цьому полі з культурною і стає в дійсності її відгалуженням [2, с. 534]». Крім того, сучасне порівняльне літературознавство функціонує завдяки новим принципам, що є вимогою часу. Одним із них є принцип інтердисциплінарності, він дозволяє говорити про такі поняття у площині компаративістики, як «міжмистецьке порівняння, взаємодія», «інтермедіальність», «синтез мистецтв», «міжмистецька інтертекстуальність», «мультимедійність» і т. п. На його значущості акцентує М. Шмеллінг [10], президент Міжнародної асоціації компаративістики (1997–2010). Професор переконаний, що у час, коли грані між культурами швидко зникають завдяки глобалізаційній мобільності, «прорив до Іншого» відбувається за допомогою принципу інтермедійності. Тому дослідження міжпредметних зв'язків у просторі літературного дискурсу є одним із аспектів ширшого процесу, яке можна окреслити як «взаємодія мистецтв».

Слід зауважити, що більшість кінострічок, в яких при детальному аналізі знаходять відображення екзистенціалістських теорій та концепцій, з'явилися у часі пізніше, ніж сформувалася сама доктрина екзистенціалізму. Але є серед них і такі, які знімалися одночасно та паралельно появі знакових праць екзистенціальної естетики. Класичні американські фільми нуар (“film noir”) 30–50-х рр. ХХ ст. рясніють екзиідеями. Та вважати, що серед факторів, які посприяли появі даного жанру, саме французькому літературному екзистенціалізму належить першочергова заслуга буде неправильно. Передусім вплинула якраз американська література, особливо тексти, написані у жанрі «крутого детектива» (“hard-boiled fiction”). Але так само, як наприклад, у випадку з І. Бергманом, безпосереднього впливу праць того чи іншого мислителя на ідейну наповненість американських стрічок немає, при цьому спорідненість з екзистенціалізмом залишається. Шведського режисера театру і кіно І. Бергмана постійно ставили поряд з екзистенціальними митцями, особливо коли йшлося про такі його стрічки, як «Сьома печатка» (“Det sjunde inseglet”, 1956), «Сунична галявина» (“Smultronstället”, 1957), «трилогія віри» про духовні перетворення, зміни внутрішнього стану людини: «Як у дзеркалі» (“Såsom i en Spegel”, 1961), «Причастя / Зимове світло» (“Nattvardsgästerna”, 1962), «Мовчання» (“Tystnaden”, 1963). Хоча митець і був сучасником європейських екзистенціалістів Сартра, Камю, Марселя, Гайдеггера, але відомостей про те, що він обізнаний з їхніми доробками, немає.

Пошуки людини всередині самої себе призводять до того, що герої п'єс і фільмів митця не стають «екзистенціальними» героями, на чому наголошує Дж. Кейлен, борцями за свободу чи бунт. Однією з причин дослідник називає те, що люди у Бергмана залежні від самотності, тому у них є невід'ємна потреба в інших, зокрема, в любові, спілкуванні, контакті [17, с. 198]. З цим твердженням можна не погодитися, адже вже у «Чумі» А. Камю показує, що любов може надати новий поштовх для життя особистості. Періодизація творчості французького літератора містить три цикли, одним з яких є «цикл любові», що так і не був завершеним через загибель Камю у 1960 р., але ідеї якого вже формувалися у мисленні письменника в 50-х рр. Екзистенціалізм І. Бергмана повністю релігійний, тому найближчим йому з усіх виразників цього світогляду був П. Тілліх і його теологія.

Ще одним європейським режисером, у якого помітними є екзиідеї, вважають М. Антоніоні. Як і в літературних творах екзистенціалістських письменників, у кінофільмах М. Антоніоні показано засоби, а не наслідки, пріоритети проставлено так, що важливими є процес, шлях, хід, а не його завершення. Найчастіше його стрічки, «Пригода» (“L'Avventura”, 1960), «Ніч» (“La notte”, 1961), «Затемнення» (“L'eclisse”, 1962), «Червона пуста-

ля» (“Il deserto rosso”, 1964), «Професія: репортер» (“Professione: reporter”, 1975) тощо, стають предметом аналізу екзистенціального концепту «відчуження». Герої живуть в індустріалізованому суспільстві, у них виникають проблеми з пристосуванням до форм і ритмів сучасного життя.

Протагоністи в М. Антоніоні завжди самотні, інтроспективні, некомунікабельні, часто вони сповнені почуттям незрозумілої, невизначеної тривоги. В інтерв'ю «Я і Кіно, Я і Жінки» режисер казав: «Екзистенціалізм, а згодом і феноменологія, – це дві філософії, які мені дуже близькі. Їхнє відображення можна побачити у моїх фільмах, та я ніколи не був ученою людиною, яка тлумачить усе через культуру. Мій спосіб бачення йде крізь око, я вірю у силу образу, його внутрішній ритм» [12, с. 188]. Якщо І. Бергман робив акцент на діалогах задля розкриття характеру і внутрішнього світу протагоністів у поєднанні з вдало підібраними образами, то М. Антоніоні на перший план висував художнє оформлення, декорації, локації, які він шукав у різних куточках світу з метою вияву душевних метань героїв.

Як і з письменниками, які не вважали себе прибічниками екзистенціалізму, але попри це використовували вихідні дані парадигми інтуїтивно, подібна ситуація властива і режисерам. Якщо стрічки І. Бергмана, М. Антоніоні (зазначені вище) прийнято аналізувати крізь призму концепцій екзистенціальної естетики, то це означає, що автори, навмисне не намагаючись, зуміли виокремити філософське підґрунтя своїх творів. Подібним чином можна говорити і про окремі фільми М. Скорсезе, зокрема, «Таксист» (“Taxi Driver”, 1976), «Після роботи» (“After Hours”, 1985). У першому фільмі експлікується феномен алієнації і безумства, у другому зображено варіант кафкіанського сюрреалізму і сартрівського абсурдизму. Зокрема, у стрічці «Після роботи» простежуються подібності з романом «Нудота» (“La nausée”, 1938) і п'єсою «За зачиненими дверима» (“Huis clos”, 1943).

Отже, екзистенціалізм – це, умовно, і течія у літературі, і напрям у неklasичній філософії, і різновид психології, й естетична теорія, внутрішньо неоднорідна система. Його можна окреслити як культурно-філософський напрям, що давав відповіді на запитання, поставлені сучасністю перед свідомістю людини. Маючи давню історію, він набув своєї завершені форми у першій половині ХХ ст. Дослідники й досі дискутують з приводу того, чим насправді є екзистенціалізм, куди його приєднати, яка його першооснова; що це – напрям, течія, умонастрій, настрої, феномен тощо. Які б не були обґрунтовані варіанти відповідей, одне завжди залишатиметься незмінним: як не можливо проходити осіннім лісом, не наступивши на опале листя, так у ХХ ст. не можливо не зустрітися з ідеями екзистенціалізму [11, с. 7]. Утім, не буде помилкою розцінювати

екзистенціалізм, як своєрідну «ємність», інформаційне наповнення, «контент» (В. Памерло), де кінофільм, літературний твір, зразки філософської творчості тощо, є засобами, які забезпечують авторів альтернативними даними в аналізі антропологічних проблем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біляшевич Т. М. Поетика іншості в прозі Альбера Камю : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Біляшевич Тетяна Миколаївна. – К., 2009. – 209 с.
2. Касперський Е. Про теорію компаративістики / Едвард Касперський // Література. Теорія. Методологія ; [пер. з польськ С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 518–540.
3. Лепп І. Християнська філософія екзистенції : Пер. з фр. – К. : Унів. Вид-во «Пульсари», 2004. – 148 с. (Сер. «Християн. Філософи»).
4. Малишівська І. В. Специфіка художнього вираження екзистенціалістських постулатів у літературному творі (на матеріали прози Ж.-П. Сартра та А. Камю) / Ірина Малишівська // Літературознавчі студії : компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск І. Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2013. – Вип. І. – С. 93-100.
5. Сартр Ж. П. Что такое литература? / Жан Поль Сартр ; [пер. с фр. Н. И. Полторацкой ; худ. обл. М. В. Драко] // Что такое литература? Слова. – Мн. : ООО «Попурри», 1999. – С. 5-258.
6. Стеценко В. Екзистенціалізм як «філософія людини» ХХ сторіччя / Валерій Стеценко // Соціогуманітарні проблеми людини. – 2010. – № 4. – С. 44-54.
7. Трещев В. Экзистенциализм : репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900–1970 гг. / Виктор Трещев. – СПб. : Алетейя, 2008. – 154 с. (Серия «Тела мысли»).
8. Хамітов Н. В. та ін. Історія філософії. Проблема людини та її меж : Навчальний посібник / Назіп Віленович Хамітов, Лариса Наумівна Гармаш, Світлана Анатоліївна Крилова. – К. : Наукова думка, 2000. – 272 с.
9. Шервашидзе В. В. От романтизма к экзистенциализму. Творчество Андре Мальро и Альбера Камю : Учеб. пособие / Вера Вахтанговна Шервашидзе. – М. : Узд-во РУДН, 2005. – 157 с.
10. Шмеллінг М. Літературне порівняння чи порівняння культур? / Манфред Шмеллінг // Всесвіт. – 2011. – № 1–2. – С. 202-209.
11. Яценко В. М. Экзистенциализм / Вера Михайловна Яценко //

История зарубежной литературы второй половины XX века : учебник. – 2-е изд., испр. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2012. – С. 7-56.

12. Antonioni M. The Architecture of Vision : Writings and Interviews on Cinema / [ed. by Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi, Marga Cottina-Jones] / Michelangelo Antonioni. – Chicago, Il. : University of Chicago Press, 2007. – 430 pgs.

13. Baert P. The sudden rise of French existentialism : a case-study in the sociology of intellectual life / Patrick Baert // Theory and Society. – 2011. – Vol. 40, No. 6. – P. 619–644.

14. Bigelow G. E. A Primer of Existentialism / Gordon E. Bigelow // College English. – Dec., 1961. – Vol. 23, No. 3. – P. 171–178.

15. Charlesworth M. J. The Existentialists and Jean-Paul Sartre / Max J. Charlesworth. – London : George Prior, 1976. – 158 pgs.

16. Cotkin G. French Existentialism and American Popular Culture, 1945–1948 / George Cotkin // The Historian. – 1999. – Vol. 61, Iss. 2. – P. 327–340.

17. Kalin J. Bergman and Existentialism : A Brief Comment / Jesse Kalin // The Films of Ingmar Bergman (Cambridge Film Classics). – Cambridge–New York, NY : Cambridge University Press, 2003. – P. 191–202.

18. Mróz P. What Does it Mean to be an Existentialist Today? / Piotr Mróz // Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century, Analecta Husserliana. – 2009. – Vol. 103, Pa. 3. – P. 127–143.

Анотація

У статті аналізується екзистенціалізм як неоднорідна система уявлень про кореляцію понять «людина і світ». Екзистенціалізм розглянуто крізь призму його художньо-естетичних властивостей. Доведено правомірність використання неакадемічних, наукових засобів інтерпретації екзистенціалістських ідей та концепцій.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіно, література, режисер, філософія, інтертекстуальність.

Summary

Existentialism as a diverse group of concepts concerning the correlation of notions “man and world” is examined in the article. Existentialism is studied in the light of its artistically-aesthetic properties. The rightful use of nonacademic media for interpretation of existentialist ideas and concepts is proved.

Key words: director, existentialism, film, intertextuality, literature, philosophy.

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА ЕНІД БЛАЙТОН: ЖАНРОВІ ТА ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Енід Блайтон, популярна британська дитяча письменниця 20-го століття, народилася 11 серпня 1897 року у м. Іст Далвіч. За свою 40-річну письменницьку кар'єру вона опублікувала понад 600 книг для дітей та юнацтва. З раннього дитинства Енід постійно проводила час з книгою. Хоча її батьки вважали, що майбутнє доньки буде пов'язане з музикою, Енід рано почала писати та публікувати свої вірші, оповідання та статті у різних періодичних виданнях. Е. Блайтон отримала освіту вихователки дошкільного навчального закладу у Іпсвічській середній школі (Ipswich High School) та згодом відкрила свій власний дитячий садок. Але сильний потяг до літературної творчості переміг. У 1926 році Енід стала редактором журналу для дітей *Sunny Stories*. Її оповідання, п'єси та пісеньки, які вона писала для журналу *Teachers' World*, користувалися великою популярністю серед вчителів та використовувалися ними на уроках. Е. Блайтон також була укладачем дитячої енциклопедії. Але лише починаючи з 1930-х її оповідання стали привертати помітну увагу читацької аудиторії [13].

Перша дитяча книга письменниці *The Secret Island* побачила світ у 1938 році. Услід за нею з'явилися *The Famous Five*, *The Secret Seven* та багато інших пригодницьких книжок. Під час другої світової війни, коли можливості публікуватися були обмежені, Е. Блайтон змогла видавати свої твори, в результаті чого її ім'я стало "брендовим" та вона стала панувати у царині дитячої та юнацької літератури. На своїй портативній машинці письменниця щоденно друкувала 6-10 тисяч слів. Якось вона розповідала: "Я замикаю очі на декілька хвилин ... Я звільняю розум і чекаю – і тоді персонажі з'являються у моїй уяві" [14].

Енід Блайтон вважається найбільш плідною дитячою письменницею післявоєнного періоду завдяки тому, що її твори заохочують дітей до читання. Її книги мають успіх у багатьох частинах світу. Відповідно до Вказівника Перекладів ЮНЕСКО (Index Translationum) до 2007 р. було зафіксовано більш ніж 3400 видань перекладів її творів на 90 мов. Вони завжди знаходили своїх читачів у наступних поколіннях, тому що, як зазначив психолог Майкл Вудз, пояснюючи секрет популярності її казок, "вона сама була дитиною, думала як дитина і писала як дитина" [13].

Запропоноване дослідження має на меті проаналізувати жанрові та

лінгвостилістичні особливості творів Енід Блайтон, більшість з яких є авторськими, літературними казками.

Літературна казка, як найменш вивчений жанр, привертає увагу багатьох дослідників. Її унікальність полягає у тому, що вона орієнтована не тільки на жанри народної казки, але й на асиміляцію елементів попередньої культурної традиції. У ній також застосовуються ідейні принципи та сюжетно-композиційні моделі повісті, філософського роману, утопії, байки та інших літературних жанрів. Як стверджує І. В. Цикушева, літературна казка значно відрізняється від фольклорної казки, хоча вони мають спільне коріння. Фольклорна казка існувала у просторі магії, чаклунства. Для літературної казки цей простір з часом змінився, традиційний простір зник [9]. А. Б. Бритаєва вважає, що літературна казка це «багатоваріантний жанр художньої словотворчості, твір з фантастичним сюжетом, оригінальною авторською концепцією, яке ґрунтується на синтезі фольклорних і літературних традицій та переслідує етико-естетичні цілі» [3, с. 67]. Чарівність відіграє вагомую роль у жанровій системі літературної казки, але навряд чи можливо виділити її як домінуючу ознаку цього жанру. Існує ряд творів, де не відбувається нічого чарівного чи фантастичного, але, через спрямованість на дитячу аудиторію, їх відносять до жанрової модифікації літературної казки [4, с. 36]. До такої категорії можна віднести казку Енід Блайтон *Granny's Bad Apple* [11, с. 21-25], в якій немає фантастичних героїв. Головні персонажі – це бабуся *Granny*, її онук *Denis*, який в усьому допомагав їй, та хитрий і підступний хлопець *Sammy*. *Sammy* міг погано вплинути на її онука. Тому бабуся не хотіла, щоб він жив у неї. Автор порівнює вплив поганого хлопця з гнилим яблуком, від якого можуть зіпсуватися всі хороші фрукти. Сюжети і композиція літературної казки значною мірою підкоряються авторській волі та фантазії.

Модель казки передбачає наявність заголовку, який з точки зору семіотики є її першим знаком, що дає читачеві деяку інформацію про зміст казки, зазначає предмет розповіді, власні імена героїв, робить натяк на подальшу фабульну подію, допомагає створити відповідний настрій та викликати певні емоції. Серед назв казок Енід Блайтон знаходимо такі, в яких зазначені імена головних героїв (*Now Then, Mr. Stamp, Jiffy Gets Into Trouble, No Present For Benny*), які виражені називним реченням (*Granny's Bad Apple, Christine's Kite, The Little Carol Singer*), наказовим реченням (*Stand On Your Own Feet*), розповідним поширеним/непоширеним реченням (*They Wouldn't Be Friends With Him, He Couldn't Be Trusted*), та окличним реченням (*Good Gracious Me!*). Для полегшення сприйняття назви казки та створення її ритмічного малюнку автор часто застосовує алітерацію (*Sally Simple's Mistake, A Bit Of Bad Temper, Silly Sammy*).

Для літературної казки є характерним незвичайний початок, далекий від фольклорної традиції, який більше нагадує за жанром твори реалістичного характеру. Енід Блайтон розпочинає свої казки в різний спосіб: а) знайомить читача з головним героєм *Mr. Stamp was exactly like his name* [11, с. 11]; б) зазначає час та місце дії *It was war-time, and Denis had been sent away from the town, to live with his Granny in the country* [11, с. 21]; в) застосовує діалог “*What’s the matter with John?*” *said Grandfather in surprise. “He does look miserable!”* [11, с. 42]. Знаходимо лише декілька випадків, коли автор користується формулою, яка є характерною для фольклорних казок: *Once there was a little girl called Janet* [11, с. 26]; *There was once a beautiful fir-tree that lived in the wood* [11, с. 77]. Хоча літературна казка за своєю природою є жанром індивідуальної, а не колективної творчості, у даному випадку ми спостерігаємо проникнення фольклорного жанру у літературну казку.

У багатьох творах Енід Блайтон створює казковий світ, в якому поряд з людьми діють чарівні істоти (гобліни, феї, гноми, ельфи), тварини та іграшки, яких письменниця наділяє негативними і позитивними рисами. І це не випадково. По-перше, вони підтримують жанрову традицію фольклорної казки; по-друге, вони уособлюють людські чесноти та вади. Так, у казці *The Fairy in the Cracker* [10, с. 30-61] йдеться про дівчинку *Emmeline*, яка запросила до себе на вечірку друзів, тітоньку *Hetty*, кузена на ім’я *John* та песика *Bonzo*. Дівчинка мріяла, що до неї також прийде фея, але ніхто не вірив, що це можливо. Фея *Little Wings* прилетіла, але крім дівчинки і песика її ніхто не побачив. Ця казка переконує дітей, що слід мріяти і вірити в чудеса. Казка *Good Gracious Me!* [10, с. 62-92] розповідає про хлопчика *Leslie*, якому добрі гобліни купили гудок для самоката за те, що він допоміг їм спіймати гобліна крадія. Отже, ця казка закликає дітей творити добро, допомагати один одному.

Ще одним свідченням присутності фольклорної традиції у казках Енід Блайтон є використання персонажів з епосу різних країн (*Brer Rabbit* [12] – *Братчик Кролик* – з африканського фольклору та народних казок корінних американців, *Imp* [10; 11] – *Чортеня/Бісеня*, *Elf* [10; 11] – *Ельф* – з германського фольклору, *Pixie* [11] – *Ельф* – кельтського походження та інші).

Літературні казки Енід Блайтон носять пізнавальний характер. Вони містять інформацію про англійські звичаї та традиції. У казці *The New Year’s Imp* [10, с. 1-29] йдеться про святкування Нового року, коли запалюють свічки на новорічній ялинці, Санта Клаус розсилає подарунки дітям, і ельф кладе їх у панчохи. Казка *The Little Carol Singer* [11, с. 42-48] – розповідь дідуся онуку про своє голодне дитинство, про те, як він ходив з дорослими від хати до хати, співаючи різдвяні пісні, і отримав за це солодощі та гроші. У казці *On Firework Night* [11, с. 83-91] згадується

свято «Ніч Гая Фокса», яке також має назву "Ніч багать" або "Ніч фейерверків". У цей день британці відзначають невдалу "порохову змову" 5 листопада 1605 року, коли група католиків-змовників намагалася підірвати будівлю парламенту і вбити короля-протестанта. Головна традиція цього святкування – спалювання опудала Гая Фокса, який був одним з учасників змови [6].

Особливе місце у творах Енід Блайтон займає образ автора, який є оповідачем. Його постійна присутність у творі допомагає стерти дистанцію між світом казки та читачем. Автор дає пояснення подіям, оцінює героїв та коментує їх вчинки, звертається до них та до читача, робить висновки та вступає в діалог з читачем, іноді ототожнює себе з ним. Репліки розповідача зустрічаються у вступі та фіналі (композиційна риса фольклорної казки), а також у процесі розвитку сюжету, що є відмінною рисою літературної казки. Наприклад: *But just listen to what happened to her!* [11, с. 26] – автор намагається привернути увагу читача до розповіді. *Hurry up, Jiffy, and go. It's **your** own fault, **you** know, and I don't feel sorry for **you** one bit!* [11, с. 59] – автор звертається до персонажа та висловлює своє несхвалення його поведінки. *And what do **you** think he did?* [11, с. 12]; *And would **you** believe it?* [11, с. 13] – автор звертається безпосередньо до читача, змушує його оцінити ситуацію. *"That's wonderful," said the clockwork clown. **And so it was*** [11, с. 65] – автор робить висновок і підтверджує правоту персонажа. *Really, **we'll** have to be careful **we** never do such a thing **ourselves!*** [11, с. 31] – повчаючи читача, автор ототожнює себе з ним. *I should feel ashamed – wouldn't you?* [11, с. 31] – автор відокремлює себе від читача та настановує його на роздуми. Коментарі автора у сюжетній лінії казки набувають форму епіграми, формулюють мораль казки: *Anything bad or evil goes on spreading and spreading and it has to be stopped* [11, с. 25]. *A trustworthy person is such a good friend to have* [11, с. 34]. Адже, як слушно зазначає А. В. Брандаусова, казка може бути готовим набором життєвих принципів, шаблоном для оцінки, судження про інших людей. Першу соціальну інформацію ми отримуємо з казок. Уся наступна інформація, яка отримується нами, буде оброблятися і оцінюватися через призму раніше накопиченої інформації [2, с. 132].

Мова казок Енід Блайтон є легкою для сприйняття та емоційною. Однією з типових рис текстотворення творів письменниці є власні імена героїв, оскільки «власні назви, які входять у структуру художнього твору, органічно пов'язані з його змістом, збагачуються додатковим змістом і насичуються індивідуальними рисами персонажів, якими наділяє їх автор чи інші персонажі [5, с. 128]. Серед імен персонажів знаходимо тривіальні імена, які виконують називну функцію у повній (*Dennis, John, Emily, Robert*) та демінутивній формі (*Sammy, Peggy, Fanny, Pippy*). Проте більшість імен є

так звані *telling names* (промовисті імена), які виконують характеризуючу та виховну функції. Промовисті імена у казках походять від загальних назв. Це дає дитині змогу краще запам'ятати головних персонажів та уявити їх [1]. Промовисті імена у казках Енід Блайтон здебільшого походять від іменників, рідко від прикметників та дієслів, які наголошують на певній рисі зовнішності, поведінки або характеру. Наприклад: *Jinky the Gnome* (jink – витівка, жарт), *Dame Shuffle* (shuffle – човгання), *Old Man Spectacles* (spectacle – окуляри), *Mother Bonnet* (bonnet – капелюшок), *Elf Tricky* (trick – жарт, витівка), *Pinky the Pixie* (pinkie – мізинець), *Jiffy* (jiffy – мить), *Little Sing-Song* (singsong – спів хором), *Mr. Tinky* (tinkle – дзвін), *Mr. Doodle* (doodle – йолоп, нероба), *Mr. Mean* (mean – скупий), *Dame Get-Along* (get along – ладити, бути в добрих стосунках), *Winky* (wink – мить), *Fairy Little Wings* (little wings – маленькі крильця), *Imp Prick Ear* (prick – гострий, ear – вухо), *Long-Legs* (long – довгий, legs – ноги), *Mr. Stamp* (stamp – тупання), *Sally Simple* (simple – простодушний, нехитрий) та багато інших. Використовуючи промовисті імена, створені на основі рис характеру, наратор розширює досвід маленьких читачів, впливає на формування в них відповідно віку рис характеру, розвиває асоціативне сприймання [1].

Досліджуючи лінгвостилістичні особливості літературної казки, вчені зауважують, що автори казок будують сюжет на протистоянні емотивних концептів ДОБРО і ЗЛО, які мають своє лінгвістичне втілення у вигляді дій персонажів казки і виражаються лексичними засобами з позитивними або негативними конотаціями, а також стилістичними засобами, що допомагають створити яскравий, багатий фарбами образ цих емотивних концептів [7, с. 349]. У проаналізованих казках Енід Блайтон знаходимо такі епітети, які підкреслюють позитивні риси героїв: *truthful, good, helpful, brave, strong*; негативні риси: *naughty, sly, deceitful, silly*. Автор майстерно зображує емоції своїх героїв, застосовуючи такі слова та вирази: *in fright, in surprise, upset, disappointed, mournfully, timidly, cheerfully, with joy, in glee, beaming, worried, annoyed, miserable, pleased, in a rage*.

Слід зазначити, що оскільки казка – це дискурс, звернений до дітей і здебільшого призначений для дітей, демінутиви, що застосовуються в ній, полегшують дитяче сприйняття інформації та роблять текст більш емоційно насиченим [8, с. 7]. У Е. Блайтон знаходимо демінутиви, які утворені, як синтетичним, так і аналітичним шляхами та мають *зменшувано-пестливі відмінки значення*: *Granny, Grandpa, Auntie Winnie, Auntie Lou, Winky, Jinky; fairy Little-Wings, tiny hands, tiny body, tiny brooch, small wooden house, little legs, the tiniest letter, Little Sing-Song* та інші.

Серед інших характерних рис лексики проаналізованих творів важливо зазначити велику кількість дієслів руху, що додають динамічності розповіді (*to run, to go, to walk, to tug, to blow, to pull, to stamp, to flap, to*

scurry, to fly, to hurry, to bounce, to fall, to roll, to skip off, to creep, to stroll, skip along, bustle in) та прикладів алітерації (*fresh fruit, bruised or bad, Flip-Flap, shook and shivered, the wind whistled*) і римування (*How Pinky rubbed and scrubbed, how he squeezed and rinsed!* [11, с. 13]), які створюють ритмічний малюнок казки з метою легшого сприйняття її читачем. Акустичний ефект створюється завдяки численним дієсловом із значенням звучання (*to yell, to bellow, to roar, to shout, to stamp, to sing, to rattle, to whistle*) та використанню ономаіопеї (*Hoot-toot-toot!* [10, с. 83]; *Bang! The cracker went off beautifully* [10, с. 53]).

Хоча Енід Блайтон не перевантажує свої казки стилістичними засобами, поодинокі тропи влучно вжиті з певною метою, створюють стилістичну забарвленість твору, підкреслюють певну рису характеру, зовнішності, особливості явища тощо. Наприклад:

– порівняння – *So when his friend came back, the poor cat was as thin as rake* [11, с. 33];

– гіпербола – *You might have thought there were a dozen elephants performing up there!* [11, с. 14].

Синтаксичні стилістичні засоби є безпосередніми провідниками емоцій, вони підвищують емотивність творів та сприяють їх експресивності. Серед них зустрічаємо такі:

– інверсія – *Up went the balloon* [11, с. 50]; *Into my kitchen cupboard they'll go!* [11, с. 12]; *Out they all went* [11, с. 19] (наголошує на інтенсивності дії);

– емфатична конструкція – *He does look miserable!* [11, с. 42]; *He really did feel very sorry about it* [11, с. 33] (виражає сильні емоції);

– риторичне запитання – *Why should they put up with him when he behaved like that?* [11, с. 34] (не вимагає відповіді, але спонукає читача до роздумів);

– повтор – наприклад, казка *He Couldn't Be Trusted* [11, с. 32-41] – розповідь про хлопчика, який ніколи не виконував прохання та доручення інших, тому що забував/не пам'ятав та тому що на нього не можна було покластися. Тому автор на протязі усієї казки вживає ключові слова *forget, remember, trust*.

Особливої емоційності літературним казкам Енід Блайтон додають численні окличні речення та вигуки: *How very extraordinary!* [11, с. 56]; *Just like apples!* [11, с. 25]; *I've hurt my foot!* [11, с. 93]; *You're a splendid kite!* [11, с. 93]; *A mighty fine idea, Brer Fox!* [12, с. 8] *Think of that!* [11, с. 35] *That would be lovely!* [11, с. 36] *Oh dear, oh dear!* [11, с. 37].

Таким чином, можна зробити висновок, що англійська літературна казка – складний жанровий синтез, в якому можна знайти риси фольклорних та різних літературних жанрів. Твори Енід Блайтон є авторськими

літературними казками з цікавими сюжетами та персонажами і своєрідною композицією. Вони акумулюють риси народної казки і оповідання для дітей, мають повчальний та пізнавальний характер. Мова казок Е. Блайтон є барвистою, емоційною та водночас легкою для сприйняття, не обтяженою стилістичними засобами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бока О. В. Комунікативна спрямованість ономастичної лексики англомовного казкового дискурсу на дітей різного віку [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://studentam.net.ua/content/view/8702/97/>
2. Брандаусова А. В. Некоторые особенности литературной сказки в когнитивном аспекте / А. В. Брандаусова // Язык сознание коммуникация : Сб. статей [Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов]. – М.: МАКС Пресс, 2005. – Вып. 29. – С. 126-134.
3. Бритаева А. Б. Литературная сказка : проблема дефиниции / А. Б. Бритаева // Известия СОИГСИ. – № 6 (45). – 2011. – С. 63-68.
4. Коляса О. В. Параметричні ознаки літературної постмодерністської казки / О. В. Коляса [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpracj/philology/2012/193-181-7.pdf>
5. Леонович О. А. В мире английских имен / О. А. Леонович // Учебное пособие по лексикологии [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Издательство Астрель», 2002. – 160 с.
6. Ніч Гая Фокса у Британії: поєднання традиції і сучасності [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ipress.ua/photo/nich_gaya_foksa_u_brytani_poiednannya_tradytsii_i_suchasnosti_32601.html
7. Филимонова О. Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте : [учебное пособие] / О. Е. Филимонова. – СПб. : Книжный Дом, 2007. – 448 с.
8. Хомочко Ганна. Демінутиви як самобутня прикмета української мови / Ганна Хомочко [Електронний ресурс] // Перекладацька майстерня 2000–2001. – Режим доступу : [Homech.pdf](#)
9. Циркушева И. В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) / И. В. Циркушева [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://portal.tpu.ru/SHARED/t/TATVLAD/four/Tab6/Tsikusheva2008_2.pdf
10. Blyton Enid. Fairy Stories / Enid Blyton. – L. : Diamond Books, 1993. – 92 p.
11. Blyton Enid. Goodnight Stories / Enid Blyton. – L. : Purnell, 1972. – 156 p.
12. Blyton Enid. They Can't Catch Brer Rabbit / Enid Blyton. – L. : Award Publications Ltd., 1984. – 21 p.

13. Enid Blyton [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.geocities.ws/charliesdlr/libros/blyton.html>

14. Enid Blyton [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.kirjasto.sci.fi/eblyton.htm>

Анотація

У статті визначені характерні риси жанру літературної казки, проаналізовані жанрові та лінгвостилістичні особливості літературних казок Енід Блайтон, які акумулюють елементи різноманітних літературних жанрів: чарівних та народних казок, казок про дітей та звірів тощо.

Ключові слова: літературна казка, жанр, фольклорна казка, стилістичні засоби, лексичні засоби, промовисті імена

Summary

The article defines the characteristic features of the genre of a literary tale, analyzes genre and linguo-stylistic peculiarities of the literary tales by Enid Blyton which accumulate elements typical of various literary genres: fairy and folk tales, tales about children and animals etc.

Key words: literary tale, genre, folk tale, stylistic devices, lexical means, telling names

УДК 821.161.2

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

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА ЯК КОМПОНЕНТ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Образ художника – складне й неоднозначне поняття, що охоплює досить широкий діапазон трактувань у залежності від площини, в якій розглядається. Окремі аспекти його висвітлення знаходимо в дослідженнях К. О. Шахової, Н. С. Бочкарьової, Ю. В. Ковалева, О. Г. Свідана, У. Вайсштайна та ін., у яких увагу здебільшого зосереджено на проблемах творчої особистості й соціуму; образу митця як виразника авторської ідейно-естетичної програми; синтезу літератури й живопису, що виникає внаслідок присутності образу художника у тексті, тощо. Проте як компонент образної системи твору вказане явище досі не було предметом спеціального вивчення, що зумовлює актуальність представленої на розгляд статті, у якій ставимо мету дослідити літературознавчу сутність поняття образу художника та його місце в системі образів літературного твору.

У науці про літературу образ займає одне із центральних місць. Глибоке розуміння цієї категорії забезпечує розкриття змісту та ідейно-художньої спрямованості твору, адже образ є визначаючим компонентом твору, в чому одноголосні більшість науковців. Так, дослідниця Н. Дмитренко вважає образ «головною структурною одиницею пізнання художнього твору» [1, с. 6]. На думку О. Забарного, «свої освітні і виховні функції література здійснює, головним чином, через художні образи, оскільки в порівнянні з іншими компонентами художнього твору образи несуть в собі найбільше ідейно-естетичне навантаження [2, с. 9]. Згідно з автором підручника «Нариси з теорії літератури» В. Іванишином, «художній образ – специфічна форма естетично-чуттєвого освоєння (сприйняття і відображення) і перетворення (узагальнення, моделювання) дійсності; конкретно-чуттєве уявлення, що діє водночас на почуття та свідомість» [3, с. 100].

На відміну від образу, який, зі слів М. Храпченка, «являє собою фотографію навколишнього, споглядаючого людиною світу, художній образ – результат складної переробки життєвих вражень, спостережень. Його суть визначається перш за все тим, що в ньому міститься узагальнення дійсності, людського досвіду» [8, с. 65]. Названа особливість зумовлює багатоаспектний та багатозначний характер художніх образів, що, у свою чергу, дає підстави для їх типізації, а відтак і класифікації. На сьогодні існує чимало класифікацій художніх образів, найбільш повною серед яких є класифікація В. Іванишина, здійснена за 14 ознаками. Вчений групує художні образи за: предметом зображення – образи людей (образи-персонажі, образи-колективи, збірні образи), образи сцен, картин, тварин, споруд, речей, явищ природи, краєвидів (сільські (пейзажі), міські (урбаністичні), промислові (індустріальні), морські (мариністичні), космічні, інтер'єри (внутрішній вигляд приміщень), екстер'єри (зовнішній вигляд тварин і споруд); функцією у творі – основні, другорядні, епізодичні; характером узагальнення – типові, виняткові, ідеальні тощо [3, с. 105-106].

Таке скрупульозне групування створює умови для повноцінного та об'єктивного дослідження художнього образу як багатоаспектного явища. Лише глибоке усвідомлення типів образу забезпечує чітке розуміння форми, змісту й ідейної спрямованості творів, що аналізуються. Так, образ художника, згідно з наведеними ознаками, може бути як інтертекстуальним, так і вимисленим; позитивним чи негативним; основним, другорядним чи епізодичним. Художник у творі обов'язково виконує певну функцію, зображений за допомогою окремого художнього методу і має свою структуру, вирізняється певним характером узагальнення і займає своє місце в естетичній системі.

Застосовуючи цілісно-системний підхід до поняття образу, В. Удалов розглядає його зовнішню та внутрішню будову, масштабність. В ме-

жах зовнішньої будови дослідник виділяє мікрообраз («найменша одиниця художньої тканини твору мистецтва» [7, с. 28]) та макрообраз («персонаж у романі, п'єсі, кінокартині...» [7, с. 29]). За внутрішньою будовою образи поділяються на **образи-характери** й **образи-обставини**, що є вкрай актуальним для нашого дослідження, зважаючи на особливий статус митця в суспільстві. Підкреслимо, що В. Удалов не ототожнює образ-характер з образом людини, вважаючи його лише одним з проявів образу-характеру. Образ, у якому на першому плані міститься конкретна сторона дійсності, а на другому узагальнена, є образ-обставина [7, с. 36], який у свою чергу ділиться на «**фонові обставини**, які відіграють фонову роль – досить нейтральну для розуміння ідей твору» і **характерні обставини**, що є дещо ближчими до ідей, тісніше пов'язані з образами-характерами [7, с. 37]. Образ-характер – протилежний обставинам, у ньому навпаки – на першому плані узагальнена (а не конкретна) сторона картини, що в цьому образі втілена, а на другому конкретна [7, с. 38-39].

Ідучи далі, літературознавець виділяє ще й третій вид образу – **обставинний характер**, який належить до характерів, оскільки виражає ідейну сутність твору, однак є обставинним, бо пов'язаний безпосередньо не з головними, а обставинними, тобто допоміжними, ідеями [7, с. 39]. Це істотно важливо для аналізу творів про митців, оскільки в переважній більшості їм завжди протиставлені обставинні образи як «середовище», в якому митець перебуває. Так, наприклад, у романі С. Моема «Місяць і мідяки» обставинними образами будуть дружина Стрікленда, Дірк Струве, Бланш, місіс Тіаре Джонсон, Ата, лікар Кутра тощо, тобто всі герої, крім Стрікленда. Вони протиставляються Стрікленду як світ псевдомистецтва й обивателів-міщан. Кожен з них втілює певні ідеї, але вони є другорядними, а не ключовими у творі.

В. Удалов виділяє ще й четвертий (останній) вид образів, який є другим видом образів-характерів, а саме образ як **головний поетичний характер** у певному творі. Саме він несе головну ідею, у кінцевому рахунку остаточно домінує у творі [7, с. 41].

Схематично типологію образів, запропоновану В. Удаловим можна зобразити на схемі 1.

Такою бачиться досліднику на цілісно-системному рівні типологія образу.

А. Ситченко, пропонує поділ образу за принципом типізації та рівнем узагальнення (схема 2).

Дослідник зазначає, що у літературознавстві поняття образу-характеру, образу-персонажа та літературного героя розглядаються як синоніми. Проте наголошує, що поняття образ-характер вужче від образу-персонажа, оскільки в образі-персонажі наявні не тільки риси характеру,

він виконує й певну ідейно-художню роль у контексті.



Схема 1.

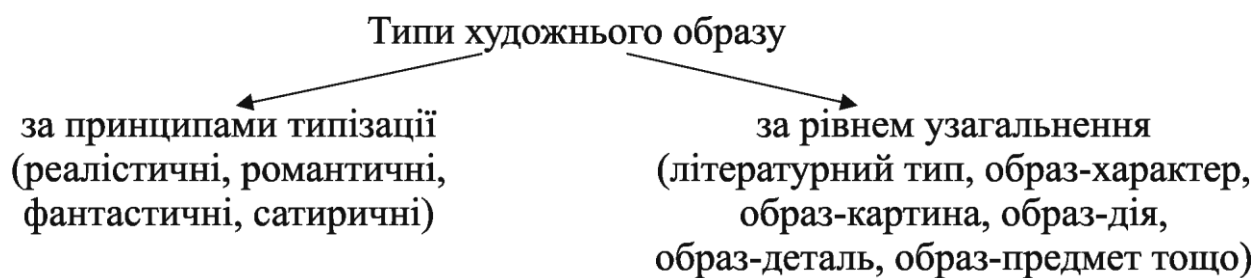


Схема 2.

На думку О. Забарного, в залежності від ступеня узагальнення властивостей чи ознак слід розрізняти «образ-персонаж», «образ-характер» та «образ-тип». Характер – повно і всебічно змальована в художньому творі дійова особа з чітко окресленими, яскраво вираженими рисами вдачі [Цит. за: 2, с. 15]. Образ художнього твору ширший, ніж характер, бо містить у собі риси, які стосуються не лише характеру. Образ, включаючи в себе характер, набуває естетичної значимості, оскільки відображає не лише об'єктивний зміст, але й засоби його художнього розкриття, запліднені авторським задумом [2, с. 15].

Літературний тип – образ-характер, у якому втілені найсуттєвіші, визначальні риси людей і суспільних відносин певної епохи. Якщо не кожна дійова особа характер, то й не кожен характер – тип. Тип – це образ, який становить собою узагальнення. В образі однієї людини, в індивідуальному характері письменник дає узагальнення рис, характерних для певної групи людей. Отже, образ-тип є втілення загального, вираженого через індивідуальне у світлі авторської оцінки [2, с. 16].

Поняття «образ художника», з огляду на вищезазначене, вбирає в себе всі основні риси художнього образу, т. б. багатоаспектність, узагальнення, експресивність, емоційність, естетичність, абстрактність та ін. Це єдність об'єктивного і суб'єктивного (відтворюючи об'єктивно існуючу соціальну групу – художників, автор не може створити безпристрасний образ, не пропустивши його через власне світобачення. А читачі, в свою чергу, будуть по-різному сприймати образ художника, і їхнє тлумачення може не співпадати з авторським); загального й одиничного (в образі художника, з одного боку, відображаються особливості поведінки, характеру, світосприйняття творчих людей загалом, з іншого – винятковість, неординарність окремого художника), типового й індивідуального.

Безсумнівно, образ художника-живописця в літературному творі є образом-характером, адже це – дійова особа, наділена певними рисами вдачі, моральними якостями, зі стійким світоглядом, що визначають її поведінку й ставлення до дійсності. Проте він не тільки наділений конкретними рисами, але є носієм авторського задуму, виконує певну ідейно-художню роль у тексті. На це звертають увагу багато науковців, зокрема К. Сізова вважає, що в системі художніх образів відбивається світогляд письменника, його ставлення до зображуваного. Саме це дозволяє говорити про об'єктивно-суб'єктивний характер образної структури художнього твору. Образ героя трактується сучасним українським літературознавством як результат художнього пізнання й одночасно його інструмент, творче зображення засобами художнього слова людської індивідуальності в світлі авторського ідеалу людини. Характер персонажа твору, на думку М. Наєнка, найбільш повно відображає моральну позицію письменника, особливості його світогляду, ідеологічні переконання й естетичні погляди. Художня концепція людини корелює зі стилем письменника, причому аналіз цих двох явищ не може вестися окремо [6, с. 32]. До такого ж висновку доходить і Н. Дмитренко, який підкреслює, що «система образів художнього твору залежить від творчої індивідуальності митця, автора тексту, внутрішня форма будь-якого образу позначена відбитком письменницького задуму, авторського світобачення, художнього світу митця» [1, с. 6].

Враховуючи, що образу художника притаманна велика міра узагальнення, правомірно віднести його до літературних типів, адже, змальовуючи окремого художника, письменник відображає типові риси характеру, притаманні не окремому представнику, а специфічному прошарку суспільства – творчим особистостям. Образ художника – це і є «образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним, неповторним» [4, с. 670]. Наочним прикладом є роман Еміля Золя

«Творчість», де в літературному образі художника Клода Лантьє відбиваються певні риси імпресіоніста Сезанна, але не тільки його одного, а, як зауважує К. Шахова, «багатьох інших митців-невдах, шукачів і страдників, жертв свого покликання у тому суспільстві, яке не розуміється на справжніх вартостях, і ціну мистецтва бачить у його ринковій, грошовій ціні». У результаті, як висновує дослідниця, письменник «спромігся дати глибоку й психологічно переконливу реалістичну типізацію» [9, с. 117-118].

Підтвердження такої думки знаходимо і в дослідженні О. Семенишевої, яка зазначає, що «вся когорта творців в ту чи іншу епоху складає певний, досить цілісний ідеальний образ. У ньому відображені основні риси художньої особистості, які притаманні їм усім і кожному зокрема, адже з кожною із них пов'язана своя історія, корпус творів, думки людей, що живуть поряд, критиків і т. д. Саме це є важливим у процесі формування збірного образу, особливо, якщо враховувати колективне сприйняття, оскільки суб'єктом, що фіксує такий образ, є вся культура» [5, с. 32].

Образ і статус митця на різних історико-культурних етапах був різним, так само як різною була мета й завдання його зображення [9, с. 106]. Необхідність активного введення такого типу персонажа в літературні твори к. ХІХ – поч. ХХ ст. продиктована духом часу, проїнятого прагненням письменників знайти у сфері мистецтва позитивного героя, який би не лише був незалежний від прагматичної дійсності, а й спроможний її змінити. Особливої актуальності у цю добу набуває вже традиційна проблема художник і суспільство. Саме вічний конфлікт з соціумом робить змалювання такого типу героя – справжнього і відданого художника – глибоко трагічним через «переслідування, яких він зазнає з боку ситих міщан» [9, с. 128]. Погоджуємось з К. Шаховою, що наявність драматичних образів талановитих митців у творах служить здебільшого проголошенню ідей гуманізму, оскільки вони, в основному, зрікаються матеріальних благ суспільства заради безкорисливого служіння мистецтву.

Таким чином, образ художника – один із найскладніших в образній системі літературного твору, це результат творчого змалювання узагальненого, експресивного, оригінального образу особистості, що ввібрала в себе основні риси художнього образу з відбитком емоційно-естетичної оцінки автора і читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитренко Н. В. Музика й живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича: синкретизм художньої образності: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. філолог. наук : спец. 10. 01. 05 «Порівняльне літературознавство» / Н. В. Дмитренко. – Київ, 2010. – 20 с.

2. Забарний О. В. До таїни образу: Посібник для вчителя / Олександр

Вадимович Забарний. – Ніжин: Ніжинський держ. пед. інститут ім. М. В. Гоголя, 1997. – 64 с.

3. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / Василь Петрович Іванишин. – К.: Академія, 2010. – 253 с.

4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.

5. Семенищева О. А. Трансформація образу художника: от Возрождения к постмодерну: Философско-культурологический анализ: дис. ... канд. филос. наук: 09. 00. 13 / Ольга Александровна Семенищева. – М., 2006. – 162 с.

6. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ – поч. ХХ ст. [текст]: монографія / Ксенія Сізова. – К.: Наша культура і наука, 2010. – 356 с.

7. Удалов В. Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень: Посібник для аспірантів, студентів університету, учителів / Віктор Лазарович Удалов. – Луцьк: Волинський університет ім. Лесі Українки, 1995. – 110 с.

8. Храпченко М. Б. Горизонти художественного образа. Изд. второе, дополн. / М. Б. Храпченко. – Москва: Художественная литература, 1986. – 439 с.

9. Шахова К. О. Література та образотворче мистецтво (Літературно-критичний нарис) / К. О. Шахова. – К.: Дніпро, 1987. – 195 с.

Анотація

В статті зроблено спробу визначити літературознавчу сутність поняття образу художника в системі образів художнього твору. В результаті проведеного дослідження аналізу визначено, що за рівнем узагальнення образ художника правомірно віднести до літературного типу, який концентрує в собі найсуттєвіші риси характеру та світогляд творчих особистостей, зберігаючи при цьому свою неповторність. В залежності від ракурсу дослідження він може водночас розглядатись як образ-характер і як образ-персонаж.

Ключові слова: образ художника, образ-характер, образ-персонаж, образ-тип.

Summary

In the article it is made an attempt to define the literary essence of the concept of the image of an artist in the system of the images of fiction. As a result, the study determined that according to the level of generalization it was right to refer the image of an artist to the literary type, which concentrated in itself the most essential traits and the outlook of creative individuals maintaining at the same time their uniqueness. Depending on the perspective of the study it can be seen both as a image-character and the image-personage.

Key words: the image of an artist, an image-character, an image-personage, an image-type.

УДК 821.162.1

Наталія Орнат
(науковий керівник –
проф. Козлик І. В.)

ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ПОЛЬСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА ДОМІНІКА МАГНУШЕВСЬКОГО

Романтизм як поліаспектне явище, як один із найбільш плідних та найбільш цікавих етапів розвитку європейської літератури неодноразово привертав увагу дослідників. Але все-таки лакуною залишається творчість декотрих письменників в національних літературах, в якій оприявнюються і риси «класичної» поетики романтичної, і елементи новаторські – модерно-стильової палітри світосприймання та світовираження. В даному випадку мова стосується і Домініка Магнушевського, адже саме в його творах зустрічаємо дивовижне поєднання пластів літератури, історії та філософії.

Новою сторінкою в процесі досліджень творчості Домініка Магнушевського, як зазначає Марта Рушчинська, є період міжвоєнного двадцятиліття: «Побачено в ньому автора історичної драми в тому руслі, в якому працював Словацький» [7, с. 26]. Хоча тут однозначно стверджувати не варто. Читаючи твори Магнушевського, простежуємо в них своєрідну письменницьку, гармонійно переплетену тріаду художнього світобачення – літературу, історію та філософію.

До цього часу навіть точно не встановлена дата народження письменника. В «Історії польської літератури» (3 том) знаходимо лише децицію біографічних даних, зокрема тут вказано, що він народився 21 червня 1810 року. На сьогоднішній день існує лише одна дослідницька монографія, в якій польська авторка Марта Рушчинська вказує на знаменні факти з життя та літературної діяльності Домініка Магнушевського. Хоча нестачу біографічних даних компенсує широкий літературний діапазон творчості цього письменника.

І якщо такі відомі дослідники європейського романтизму, як Анікст О., Вітковська А., Маковський С., Наливайко Д., Яценко М. та ін. вважають, що саме романтизм відкрив внутрішню безкінечність індивідуалізму особистості, суб'єктивну людину в усій її глибині, складності та неоднозначності, то стосовно творчості Домініка Магнушевського можна ствердно говорити, що внутрішній світ його героя як правило, є представлений у динаміці, світлотіні, в борінні суперечливих прагнень та пристрастей. Саме у цього письменника можна побачити не завуальовану дра-

матичну напругу, поєднання раціонального та ірраціонального. Герой у Магнушевського в жодному разі не тяжій мислиннево до суб'єктивістської замкненості. Саме в цьому й полягає творення його ліричного героя як імагінативного абсолюта. Маємо змогу побачити це в таких рядках:

O, jam świat w innej sobie malował postaci:
Siedliskiem uciech, cnoty, ludzkości siedliskiem!
Na tle ojczystuch uczuć widziałem, niestety,
Promienną przyjaźń i miłość kobiety¹

[5, с. 13].

Хоча саме поняття «імагінативний абсолют» знаходимо у Я. Голосовкера, де знаходимо певне наближення до тієї універсальної філософії творчої діяльності людини. Термін «імагінація» у Голосовкера поєднує значення «власної уяви та пізнавальної діяльності людини». (Голосовкер). Головною ідеєю філософа є апологія могутнього інстинкту культури, яка спроможна врятувати людство від «світового вакууму та інфекції морального нігілізму». Ліричний герой у Магнушевського є цілісною особистістю, який протистоїть зовнішнім впливам, проявляє стоїчність свого характеру і апелює до свідомості польського народу, закликаючи до єдності та згуртування. Якщо вдатися до пригадування подій, що мали місце у історії Польщі на початку ХІХ століття, то зрозуміємо, що під впливом тогочасних перших скрипок літератури, таких, як Міцкевич, Словацький та інших, народ польський консолідувався з метою об'єднати братські слов'янські народи (український та білоруський), дати відсіч загарбницьким планам Російської імперії, зупинити їхні наміри запровадити колонізаторську політику під мирними гаслами. Тому якраз вдало підібрано мету для літературного героя Магнушевського, який іде вперед під прапором незалежності. Зокрема у його збірці «Вірші періоду листопадового повстання» знаходимо відповідні рядки:

Wszędzie gasła nadzieja i tępiąła siła,
Tylko w młodzieży jeszcze ducha nie zgasili.
Oni młodego orła w piersiach wykarmili,
A Szkoła Podchorążych latać go uczyła²

[5, с. 15].

¹ Я світ в іншій вимислював іпостасі:
Місцем утіх, цноти, місцем людяності!
На тлі батьківських почуттів, на жаль,
Випромінюють приязнь і любов жінки (переклад наш. – Н.О.).

² Скрізь вмирала надія та занепадала сила,
Тільки в молодих ще не згас дух.
Вони молодого орла вигодували в грудях,
А Школа підхорунжих навчила його літати (переклад наш – Н. О.).

Якщо у цій збірці, яка є однією з найбільш відомих польського письменника, домінує постать поляка як сарматетського героя, який відважно стає на захист рідного краю, то в драмі «Польська жінка в трьох століттях» безапеляційно вгадуємо дещо новий образ у польській літературі романтичній. Образ жінки, який представлений в різні періоди польського поступу, централізує навколо себе не лише авторську візію щодо минулого та ролі жінки в ньому. Тут можемо спостерегти представлення жінки як оберегу не лише сім'ї, а й країни загалом.

Загалом цикл складається з двох прозових творів «Krwawy chrzest roku 1074» («Кривавий хрест року 1074») та «Posiedzenie Baciarellego malarza» («Відвідини Батярієвого маляра»), третя частина (драма) має назву «Barbara jeszcze Gasztoldowa żona, rok 1547» («Барбара ще Гаштольдова дружина, рік 1547»). Автор репрезентує у творі історію серця жінки в трьох різних хронологічних відрізках. Глибоке представлення різних поданих образів трьох жінок передбачало проведення автором трьох паралелей, за якими фігурує відокремлене, так би мовити відірване життя почуттів жінки на тлі зображення в романтичній епосі звичаєвих та історичних відмінностей. Як маємо змогу зрозуміти, на цьому і ґрунтується новаторство Магнушевського, який своїм твором увійшов у літературу як споглядач та дослідник психології жінки в епоху неспокійного політичного життя. Принаймні, лише в прозовій спадщині, оскільки поетикальна його спадщина сповнена дещо іншими прерогативами.

Не менш вартісним для автора, як можемо лише здогадуватися, є апелювання до зображення боротьби жінки не лише за вплив на домашнє життя, а перегадом і політичне. Цікаво, що в результаті маємо не лише боротьбу жінки за сферу впливів, вона намагається внести власну лепту у стандартизовану схему життя і мати власну позицію в суспільному устрої Твір «Польська жінка у трьох століттях» був написаний, як зазначає Марта Рушчинська, 1843 року. А, як відомо листопадове повстання 1829 року мало своє місце в історії не лише польського, а й українського народу. І тут зовсім несподівано автор піднімає жіноче питання в доволі неочікуваному ракурсі. Видається, що Магнушевський дивиться на ці змагання, як на споконвічні змагання між чоловіком та жінкою, змагання «siły i oddziaływania» (сили та діяльності), які проникають в суспільство і, відповідно, в людську натуру.

Варто звернути увагу й на ще один момент у творі польського письменника. У передмові до власного твору він зазначає: «Власне, ті думки з історії жінок записав на папір, як малюнок, як точку опори в розрізнюванні, коли мені доведеться в драмі звернутися до котроїсь з тих епох» [4, с. 4].

Стосовно типологічної природи твору, то чіткої однозначності тут не виокремимо, оскільки маємо змогу спостерегти нетрадиційність. У творі

представлена дифузія жанрів, тобто маємо яскравий приклад еклектики різних родів літератури – драми, епосу (поєднання новели і драми як жанрів). Частину твору під назвою «Krwawy chrzest» («Кривавий хрест») можна трактувати як новелу. Лише є окремі поширені описи, але вони є яскравим прикладом авторського самобутнього почерку. А загалом твір визначають як історичну повість (принаймні, так зазначає Марта Рушчинська).

Домінік Магнушевський яскраво представляє мотиви зради у першій частині повісті. Тут чільне місце відведене для широкої експресії, багатогранність образу жінки підкреслюється різновекторністю поглядів кількох представниць прекрасної половини людства на одні й ті ж питання (переважно суспільного чи політичного характеру). Варто зазначити, що й загалом у творі автор чітко виокремлює мотив подружньої зради. До слова, у першій частині автор використовує еротичні картини і вони є чи не найбільш відвертими у тогочасній літературі, що не надто характерно для епохи польського романтизму.

Головною героїнею являється все-таки Барбара, хоча інколи складається враження, що ним є Август. Ця героїня драми Магнушевського переконана, що справжня жінка повинна не лише вміти чекати, любити, залишатися вірною. Вона мусить вміти відстоювати не лише свою честь, а й свої думки та помисли, відстоювати честь на одному рівні з чоловіками. Її слова «Bo ja wam jak zbroja! Ty jest pierś moja!» означають те, що вона готова боротися за незалежність країни, як і інші.

В другій частині Магнушевський впроваджує образи нових героїв – Małgożaty і Zębociny (Малгожати і Зуботини). І тут бачимо опозицію морального та ницого в житті (прикладом останнього є Зупанові дружини). Це протиставлення можна простежити у двох площинах – християнській та природній. Щодо першої, то маємо заперечення злом (Зупанові дружини) добропорядних християнських чеснот (Малгожата). Хоча варто звернути на множинність «жон». Цілком можливо, що підґрунтям слугує відкрита боротьба не лише добра і зла, а ще й християнства та язичництва. Як відомо, боротьба таких первоначал завжди відбувається і в самій людині. Тобто тут вбачаються і філософські мотиви. Окрім того, у творі простежується проекція на людину загалом. Потрібно лише встановити, з чого здійснена ця проекція. Гадаю, важко помилитися, якщо повести мову про тогочасну польську державу, яка пережила роки листопадової революції і кризи. Не лише економічної, а й духовної, кризи-в-собі.

Головна героїня веде невпинну боротьбу з противниками. Зрозуміло, хто був на той час противником Польщі, але не зовсім зрозумілим залишається те, хто є прототипом цієї дівчини. В усякому разі дівчина стає відлюдницею. Якщо звернутися до версії, що життя людське (відповідно – і загальнодержавне) рухається по спіралі, то після будь-якого широкомасштаб-

ного дійства, яке мало місце в тій чи іншій державі, завжди настає момент умиротворення, повернення до загальнохристиянських канонів та моралей.

Третя частина твору Магнушевського становить титульну частину «Krwawy chrzest» («Кривавий хрест»). Внаслідок лиходійств настає суд і кара. І нарешті в останній частині знову автор звертається до образу Малгоші з одночасним поверненням до первинного його ладу, який був порушений.

Окрема сюжетна лінія проведена в напрямку історіософії – «walka swoich i obcych» [7, с. 126] (боротьба своїх та чужих). Але доволі незвичним є те, що відбувалася вона за посередництвом жінок, хоча моралістичний діапазон не набув тут найбільших вимірів. Загалом, пишучи твір «Польська жінка у трьох століттях», автор намагався показати інший «візерунок» жінки, не такий, який не був типовий для канонів романтичної літератури.

Попри намір автора показати багатогранність жінки, він продемонстрував прагнення її до певної ролі у суспільному житті, де хоч і не найголовнішою для неї прерогативою є влада, але все-таки намагання повернути своє місце у загальнодержавній ієрархії.

Отже, польський письменник Домінік Магнушевський, який підтримував доволі тісний контакт з Україною (до слова, відомо, що похований він на Коломийщині), писав про ті факти, які посядуть своє місце в суспільній історії не лише польського народу, а й сусідніх слов'янських країнах, буквально ледь не за два століття перегадом. У період повстань він висвітлив тему місця жінки в суспільному житті як невід'ємного його елемента. В цьому й полягає новизна діяльності письменника як представника літератури польського романтизму. Автор, будучи сучасником Листопадового повстання, зусібіч намагався представити стан тогочасної Речі Посполитої, сповненої відчаю та страху, однак саме завдяки молодечій потузі країна змогла вистояти. Такі події послуговували чинниками, які й відобразили художню патріотичну стратегію творчості Домініка Магнушевського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. Історія української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття / О. Галич. – К.: ЦНЛ, 2006. – 279 с.
2. Наливайко Д. Зарубіжна література XIX століття. Доба романтизму / Д. Наливайко, К. Шахова. – Тернопіль: Богдан, 2001. – 416 с.
3. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863. Zebranie w 3 tomach. Tom I / pod red. M. Janion. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1975. – 438 s.
4. Magnuszewski D. Niewiasta polska w trzech wiekach. – Poznań: Księgarnia Nowa, 1843. – 312 s.

5. Magnuszewski D. Wiersze z okresu powstania listopadowego. – Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1896. – 85 s.
6. Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały. Zebranie w 3 tomach. Tom III. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1959. – 397 s.
7. Ruszczyńska M. Dominik Magnuszewski. Między historią i nauką. – WSP: Zielona Góra, 1995. – 239 s.

Анотація

У статті розглянуто особливості специфіки художньої спадщини польського письменника періоду романтизму Домініка Магнушевського. Окреслено культурно-історичне значення творчості письменника на тлі подій в Польщі початку ХІХ століття. Висвітлено проблему представлення автором художнього алгоритму кореляції в жінці водночас образу дружини, матері та захисниці не лише сім'ї, а й країни загалом.

Ключові слова: польський романтизм, Листопадове повстання, жіночий образ, культурно-історична спадщина.

Adnotacja

Artykuł dotyczy specyfiki dziedzictwa artystycznego polskiego pisarza Dominika Magnuszewskiego okresu romantyzmu. Przedstawiono kulturowe i historyczne znaczenie twórczości pisarza na tle wydarzeń w Polsce na początku ХІХ wieku. Wyświetlono problem prezentacji autorem algorytmu korelacji w kobiecie postaci żony, matki i obrońcy nie tylko rodziny, ale także całego kraju.

Słowa kluczowe: polski romantyzm, powstanie Listopadowe, kobiecy wizerunek, kulturowe i historyczne dziedzictwo.

Summary

The article deals with the specific features of the artistic heritage of the Polish writer Dominik Magnushewski of Romanticism period. The cultural and historical significance of the writer's work against the background of developments in the beginning of the ХІХ century in Poland is outlined. The problem of the author presenting of the artistic algorithm of the correlation in a woman an image of wife, mother and protector of not only the family but also the whole country.

Key words: Polish romanticism, the November uprising, feminine image, cultural and historical heritage.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ НАУКОВОГО ФАНТАСТА РОБЕРТА ХАЙНЛАЙНА

Знаменитий американський письменник Роберт Енсон Хайнлайн, один з найпопулярніших і найталановитіших авторів ХХ століття, цілком справедливо названий Великим Майстром наукової фантастики. У лічені роки він встиг здійснити переворот в галузі літератури. Роберт Хайнлайн був не просто відомим письменником-фантастом. “Подібно до Мойсея, він вивів наукову фантастику в країну обітовану” [2, с. 604], – підсумовував літературну діяльність Хайнлайна письменник, критик і викладач наукової фантастики Джеймс Ганн.

Творам Роберта Хайнлайна притаманні усі якості, необхідні для хорошої наукової фантастики. Це, насамперед, добре структурований сюжет, яскраві персонажі та точні наукові аргументи. Він успішно поєднував такі види наукової фантастики як “hard” і “soft/social”, показуючи, що може створювати чудові роботи в будь-якій сфері цього жанру. Разом з тим, одним із найголовніших досягнень письменника було запровадження у фантастику наук, які до цього часу практично ігнорувались, а саме: політика, економіка, соціологія, лінгвістика, математика, генетика і навіть парапсихологія. Власне такі непередбачувані трансформації у стилі зробили Роберта Хайнлайна провісником нової хвилі наукової фантастики.

Хайнлайн вірив, що фантастичне оповідання має сенс тільки в тому випадку, якщо його коріння йдуть в справжню дійсність, водночас проникаючи у світ уяви. Він був переконаний, що вигадана дійсність не може бути перекинута на читача в перших же абзацах твору, а повинна виявлятися поступово, проростаючи крізь реальність. «Коником» Хайнлайна стала соціологія і згодом – комунікативна психологія. Його займав сам «людський фактор», «хвороби» суспільства і їхнє значення для цивілізації, часом вирішальне. Саме для того, щоб глибше зануритися в сам «людський фактор», «хвороби» суспільства, письменник створює якісно новий тип літературного героя – це підліток в екстремальних ситуаціях, дитина як дзеркальне відображення Дорослого світу. Висуваючи на перший план дітей, митець влаштовує жорсткий іспит самому людству, якби пробує його на моральну спроможність. Особливо яскраво тема «діти як модель людства» реалізувалася у романах «Тунель в небі» (“Tunnel In The Sky”) і «Буде скафандр – будуть і подорожі» (“Have Space Suit – Will Travel”). У другому романі Хайнлайн звертається до актуальної теми «суду над

людством». І знову ж таки, перед Верховним космічним трибуналом, вершать суд над нашим світом. Письменник висуває своїх свідків і адвокатів – хлопчика і дівчинку ... Звичайно – фантастика! При всій уявній жорстокості ситуацій, у які ставить своїх героїв письменник, лейтмотивом звучить у кожній його книзі: «Людина у взаємодії з людиною може і повинна залишатися Людиною».

Варто зазначити, що своє перше оповідання “Лінія життя” (“Life-Line”) Роберт Хайнлайн написав у 1939 році. І, як запевняють любителі та критики, саме тоді був започаткований “Золотий Вік” американської НФ. Вже після публікації декількох перших оповідань (за “Лінією життя” пішли “Реквієм”, “Вибух завжди можливий”, “Дороги повинні коритися”, “Логіка Імперій”) він став визнаним лідером і законодавцем мод. Ось як сформулював це Айзек Азімов: “Потрібно було зовсім небагато часу, щоб потік оповідань Хайнлайна зробив очевидним наступне: вся фантастика може бути розділена на дві частини; перша – Хайнлайн, друга – всі інші”[1, с. 188]. “Його роль у нашій області, – стверджував Роберт Сілвелберг, – подібна до ролі Хемінгуея в реалістичній літературі. Приголомшливий технічний новатор, перетворювач і творець форм, Хайнлайн показав, якою може і повинна бути фантастика. Ніхто з тих, хто пишуть художню літературу після 1927 року, не можуть не брати до уваги теорії і практики Хемінгуея, не ризикуючи при цьому здатися архаїчними і до неможливості найвними. І ніхто після 1941 року не написав першокласної фантастики без розуміння теоретичного і практичного внеску Хайнлайна”[1, с. 190].

Що відрізняє стиль Хайнлайна від будь-якого іншого письменника-фантаста – це його простота, так що можна навіть назвати його стиль «невидимим». Одного разу, розмовляючи з журналістом, він описав свій стиль наступними словами: "I start out with some characters and get them into trouble, and when they get themselves out of trouble, the story's over" [6, с. 3]. Слід зазначити, що автор ніколи не втомлював читача довгими поясненнями чи описами, а просто всю необхідну інформацію «начитував» в діалогах. Можливо, саме діалоги, місткі та живі, певною мірою стали наріжним каменем художнього методу Роберта Хайнлайна. У діалоги він «вливав» головне з задуму, через них вимальовувався портрет, індивідуальність персонажа. Приміром, за допомогою наступного діалогу автор дає змогу читачу зрозуміти внутрішній стан Хьюберта Фарнхема, головного героя твору «Вільне володіння Фарнхема» (“Farnham’s Freehold”):

– “So I’ll be blunt. Do you have to ruin Mother’s life, turn her into a lush, just on the chance that a hole in the ground will let you live a few years longer? Will it be worth while to be alive-afterwards-with the country devastated and all

your friends dead?”

– “Probably not.”

– “Then why?”

– “Duke, you aren’t married.”

– “Obviously.”

– “Son, I must be blunt myself. It has been years since I’ve had any real interest in staying alive. You are grown and on your own, and your sister is a grown woman, even though she is still in school. As for myself—” He shrugged. “The most satisfying thing left is the fiddling pleasure of a game of bridge. As you are aware, there isn’t much companionship left in my marriage” [7, с. 4].

Цілком очевидно, що Роберт Хайнлайн кращий творець персонажів у жанрі наукової фантастики. Його герої вперше в американській науковій фантастиці заговорили як живі люди. На це ж вказує і солідна американська Енциклопедія наукової фантастики: «Початком своєї слави Хайнлайн зобов'язаний тим, що його стиль письма переконливим чином поєднував сленг, народні прислів'я та приказки, технічний жаргон» [3, с. 70]. Багато критиків звинувачували письменника в тому, що його герої використовують занадто багато сленгу, але насправді це була лише розмовна мова. Приміром, у творі «Зоряний десант» Хайнлайн вживає слово-сленг “skinny”, для того щоб описати ворожих інопланетян, які були схожими на людей, але відрізнялися тим, що були дуже худими та заввишки вісім футів: “I listened to the fourth squad call off while I inventoried my remaining firepower and lobbed one bomb toward a skinny who poked his head around a corner” [9, с. 7].

Письменник був першим, хто створив і ввів у вжиток слово-сленг “grok” у творі «Чужинець у чужій країні». “Grok” – це обмін способами мислення з іншими фізичними особами. На думку Хайнлайна, “grokking” – це поєднання інтелекту, який неминуче зачіпає обох – спостерігача і те, за чим спостерігається: “Grok” means to understand so thoroughly that the observer becomes a part of the process being observed-to merge, to blend, to intermarry, to lose personal identity in group experience. It means almost everything that we mean by religion, philosophy, and science-and it means as little to us as color means to a blind man” [8, с. 141].

Творчість Хайнлайна завжди знаходилася на вістрі палких суперечок. З самого початку літературної кар'єри фантаст зарекомендував себе як руйнівник, здавалося, непорушних традицій і догм. Доказ тому – поява у 1961 році роману «Чужинець в чужій країні» (“Stranger In A Strange Land”). Письменник знищив усі свої попередні настанови. Послабивши сюжетні скріпи, Хайнлайн акцентує всю увагу на філософських побудовах, переосмислюючи заново закостенілі принципи людської моралі, перевертаючи величезні пласти існуючих філософських, релігійних і полі-

тичних побудов, часто просто підриваючи їх зсередини, поєднуючи те, що здавалося непоєднуваним – наприклад, релігію і секс.

Роберт Хайнлайн все своє життя був послідовним глашатаєм американської демократії. Її принципи і свобода превалювали в творах над догмами християнства, яке історично вже не раз потрапляло в лапи тиранів та невігласів і використовувалося ними для поневолення і навіть знищення людей. Проте, з цього не слід робити поверхневого висновку про те, що Хайнлайн був чужий або ворожий християнству. Тиранія в очах письменника могла використовувати будь-який фасад, будь-яку організацію, будь-який апарат для досягнення своїх цілей. Зокрема, він був проти будь-якого зрощення влади і релігії, що й привело до написання «Йов, або осміяння справедливості», «Чужинець в чужій країні», де він будь-яку організовану релігію буквально «прикував до стовпа». Хайнлайн любив «дражнити» читача, піднімаючи заборонені теми і обігруючи їх в найнеймовірніших ситуаціях – серйозно, без непристойностей, філігранно, з притаманною йому іронією. Він експлуатував забобони расизму, пропонуючи глядачам темношкірих персонажів. У «Вільному володінні Фарнхема» білі люди потрапляють у майбутнє, де домінують негри (ними ж є і головні герої романів «Кіт, що проходить крізь стіни» і «Фрайді»). Для наукової фантастики 1960-х це був, м'яко кажучи, сміливий хід – істоти з зеленою шкірою зустрічалися в ній набагато частіше, ніж зі смаглявою.

Цілком очевидно, що Роберт Хайнлайн вмів бути дуже різним. Він знаходив абсолютно несхожі теми та сюжети, примудрявся змінювати стиль і мову, навіть ідеологію своїх книг. Часто протягом своєї кар'єри автор намагався заперечувати той факт, що він робив більше, аніж просто писав звичайні оповідання, призначені для розваги. Та чим більше Хайнлайн заперечував те, що він не писав літературу і, тим більше філософію, тим менше йому вірили. Ні раніше, ні пізніше наукова фантастика не мала більш яскравого представника, який би подавав свої ідеї як одночасно серйозні та захоплюючі. Усі зацікавлені науковою фантастикою не можуть знайти кращого письменника для наслідування, не можуть дозволити собі ігнорувати «Великого Майстра» епохи фантастичних романів про міжпланетні подорожі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балабуха А. Д. Научная фантастика – факты и проблемы / А. Д. Балабуха // Звезда. – 1980. – № 12. – С. 187-190.
2. Балабуха А. Д. Хайнлайн Р. Гражданин галактики: Романы / А. Д. Балабуха. – СПб.: Северо-запад, 1992. – С. 599-606.
3. Борисов В. Т. Библиография научной фантастики: заметки читателя / В. Т. Борисов // Сов. библиог. – 1984. – №2. – С.69-75.

4. Дрьомов А. Б. Мистецтво худ.-наук. фантастики: (до проблеми жанру) / А. Б. Дрьомов // Рад. літературознавство. – 1984. – № 8. – С. 30-36.
5. Назаренко М. В. Фантастика – вчора, сьогодні, завтра / М. В. Назаренко // Зар. л-ра. – 2007. – № 6. – С. 11-12.
6. Bernstein M. Robert Anson Heinlein [Електронний ресурс] / M. Bernstein. – Режим доступу : <http://www.physics.ohio-state.edu/~bcd/rah.html>
7. Heinlein R. “Farnham’s Freehold” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до книги : <http://artefact.lib.ru/library/heinlein.htm>
8. Heinlein R. “Stanger in a Strange Land” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до книги : <http://artefact.lib.ru/library/heinlein.htm>
9. Heinlein R. “Starship Troopers” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до книги : <http://artefact.lib.ru/library/heinlein.htm>

Анотація

Стаття присвячена аналізу художнього стилю Роберта Хайнлайна. Творам Хайнлайна притаманні усі якості, необхідні для хорошої наукової фантастики: добре структурований сюжет, яскраві персонажі та точні наукові аргументи. Одним із найголовніших досягнень письменника було запровадження у фантастику наук, які до цього часу практично ігнорувались: соціологія, політика, економіка та лінгвістика.

Ключові слова: художній стиль, добре структурований сюжет, яскраві персонажі, наукові аргументи.

Summary

The article is devoted to the analysis of Robert Heinlein’s writing style and technique. Heinlein's work possessed three qualities essential for good SF: well-designed plots, vivid characters and good scientific arguments. One of his major contributions to the genre was to bring into SF some of those sciences which until then had been practically ignored: sociology, politics, economics, and linguistics.

Key words: writing style, well-designed plot, vivid characters, scientific arguments.

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.)

СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ У ТВОРІ «ПРИГОРІЛА ШАРЛОТКА» ПОЛЬСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ ЕВИ ШТАДТМЮЛЛЕР

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.

Дитяча література має свою окремішню історію у кожній культурі кожної країни світу. Не обминула ця закономірність і польську літературу.

Носії польської культури мають свій особливий тип мислення та світобачення. У їхній історії були злети і падіння. 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 «Феліціанек 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. Авторка працює у різних жанрах. Вона пише казки, вірші, оповідання, у яких вводить юного читача у світ християнської релігії, спонукаючи його до розуміння основних засад моралі.

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 письменниці укладаються в серії «Християнські легенди», «Люди успіху», «Свята в моєму домі», «Календарик братика Франциска», приховуючи метатексти за звичними для юного читача ситуаціями та речами.

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. Та, «на відміну від дорослого, дитина не здатна сприймати твір в плані метатексту. Вона сприймає його як первісний, остаточний і абсолютно самодостатній текст, без кількшарової історичної підкладки» [2, с. 13]. 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 Гардіні [4, с. 113], Піно Пелегріно [4, с. 31], Аббе П'єра [4, с. 33], О. Я. Твардовського [4, с. 11], а також 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 катехетичної 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 пропадається ідея всепрощності: *«Сімдесят сім, – пояснила мама, – означає завжди»* [4, с. 59].

Теоретик інтертекстуальності Ж. Жаннет особливу увагу для розуміння тексту приділяє гіпертекстуальності. У тексті польської письменниці ми спостерігаємо наявність даного прояву передусім на рівні проектування релігійних тисячолітніх концепцій на життя героїв твору □ наших сучасників. Для зрозуміння цих концепцій 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]. Наявність

такої інформації у тексті дозволяє сказати, що Ева Штадтмюллер поєднує в межах одного тексту дві культури. Розумінню тексту сприятиме інформація фонового характеру.

Паратекстуальність проявляється у заголовку, який безпосередньо відноситься до тексту. Власне постає питання, чому саме «Пригоріла шарлотка»? Письменниця крізь призму тексту демонструє читачам ілюстрацію сімейного життя, підкреслюючи в передмові, що *«в житті не завжди все йде добре. Кожен із членів сім'ї має своє власне бачення, свої ідеї в житті»*. Але, щоб життя – «шарлотка» вдалося всі повинні працювати разом, прагнути до спілкування, наближення до ідеалу, щоб покращити життя і світ. Із заголовком також співвідноситься оповідання «Згоріла шарлотка».

Наявність інтертексту зі 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 України», 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: Dycejalne Wydawnictwo, 2012. – s.208

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, гіпертекстуальність, паратекстуальність, біблійні мотиви, дитяча література.

Summary

The paper presents the specifics of the work with children's literature text provided by 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, hypertextuality, paratextuality, biblical motifs, children's literature.

УДК 82-32.161.2:371.214

Лілія Купрейчук
(науковий керівник –
професор **Куцевол О. М.**)

МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ НОВЕЛІСТИКИ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ

Як свідчать дослідження психологів, педагогів, методистів та шкільна практика, прозові твори малої форми викликають у старшокласників значний інтерес, що зумовлене компактністю фабули, стислістю викладу та мобільністю сприйняття. Серед прозових творів саме новела розвиває інтерес до світу літератури. Рецепція поезики високохудожньої новели дає багату поживу для мислення, для дискусій, завдяки багатству й оригінальності зображувально-виражальних засобів, розкриття яких є захоплюючою справою, бо перед учнями постає диво художнього слова.

Новела була предметом наукового зацікавлення багатьох українських літературознавців. Так М. Йогансен ще в 1920-ті рр. здійснив глибинний аналіз структури новели як малого епічного жанру. Її специфіку детально проаналізував І. Денисюк у монографії «Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст.» (1981). Проблему наратології новели розглядали В. Боднар, О. Капленко, І. Папуша, О. Царик та ін.; поезику – І. Денисюк, М. Наєнко, С. Павличко; еволюцію розвитку – В. Пахаренко, В. Шевчук, Т. Яценко та ін. Методичні проблеми вивчення новел різних митців у форматі шкільної літературної освіти розв'язувались у працях Л. Мірошниченко, С. Надурак, Є. Пасічника, О. Слоньовської, Б. Степанишина та ін. Панорама сучасного тютюнникознавства представлена в монографіях Л. Мороз, О. Неживого, в окремих літературознавчих дослідженнях, стат-

тях, есе й рецензіях Т. Аврахова, Олесь Гончара, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, В. Нарівської, О. Пахльовської, Г. Сивоконя та ін.

Однак питання методики вивчення новелістики Григора Тютюнника ще недостатньо досліджене. Тому **мета статті** полягає в окресленні принципів аналізу новелістики письменника.

Актуальність означеної теми полягає в тому, що Г. Тютюнник – майстер у жанрі малих форм (оповідання, новела) та оригінального стилю, творець літературного типу «дивака», тонкий психолог, звертався до проблем, що є суголосними сьогоденню, відтак творчий доробок цього митця потребує сучасної інтерпретації та глибокого осмислення.

У контексті вирішення цієї проблеми найважливішим для вчителя є завдання сформуванню в учнів чітке уявлення про феномен художності в новелі. Відкриття таємниці смислу твору виступає як усвідомлення того, що не назване словами, а сам акт такого відкриття є творчим здобутком читача. Таким чином у співтворчості з письменником формується духовний і креативний потенціал старшокласників, який можна підвищити, ураховуючи психолого-вікові та художньо-рецептивні особливості шкільної юні.

Мистецтво аналізу літературного твору полягає в тому, щоб викликати в учнів потребу розібратися в тих пластах художнього цілого, які залишились або непоміченими, або недостатньо осмисленими, тобто повернути до них твір новими гранями, збудити нові почуття й емоції, захопити силою й глибиною думки митця, майстерністю естетичного зображення. Тому повноцінний аналіз новелістичної спадщини Г. Тютюнника має ґрунтуватися на таких **основних принципах вивчення його творчості: жанровий, єдності змісту і форми, національно-культурний, історизму, біографічний**. Схарактеризуємо кожен з них.

Жанровий принцип полягає в необхідності врахування жанрових особливостей виучуваного твору. Учитель має чітко усвідомлювати специфіку новели, у виразнену в дефініції: «надзвичайно стислий розповідний твір про якусь незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом» [4, с. 67]. У порівнянні з оповіданням новела здебільшого виростає з достовірної життєвої події й будується, як зауважує К. Фролова, «не те, що на одному епізоді, а на одній миті, у якій виражається парадоксальність явища буття» [4, с. 93], тобто своєрідне поєднання в одній миті, у чомусь одному «так» і «ні», радості й горя, трагічного й комічного, любові й ненависті тощо. Наприклад, у новелі «Оддавали Катрю» відчувається ця парадоксальність в епізоді весілля дівчини.

Для повноцінного аналізу твору учні мають відрізнити жанр новели від інших епічних жанрів літератури. На відміну від роману й повісті, на думку В. Фащенко, новела охоплює невелике коло зв'язків, що утво-

рюються при розкритті характеру, життєвої суперечності, один «епі-центр» думки й настрою [4, с. 267]. Варто також зважати на ознаки новели, визначені Ю. Ковалівом, як «лаконізм, економність, точність зображувально-виражальних засобів» [2, с. 128]. До композиційних особливостей новели належать усічена зав'язка та розвиток дії, «катартичний центр (переломний момент у простому й динамічному сюжеті, контраст чи паралелізм колізій, несподівана розв'язка тощо)» [2, с. 128], однолінійність сюжету, мінімум персонажів та подій. Героями новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини.

Суть новелістичної концентрації в тому, що обмежений простором автор, шукає специфічних прийомів вираження змісту. Одні дослідники (П. Гейзе) вказують на прийом натяків, інші (А. Шлегель) порівнюють новелу з айсбергом, підводна частина якого уподібнюється вагомому новелістичному підтексту. Тому при вивченні творчості Г. Тютюнника для повноцінного й ефективного аналізу необхідно враховувати вищезазначені жанрові особливості твору.

Єдність змісту й форми є одним з наріжних принципів аналізу кожного літературного явища, адже для його сприймання велике значення має не тільки те, що зображує письменник, але й те, як виражає через його окремі компоненти авторську позицію.

Солідаризуємося з думкою вчених-методистів, що художній твір повинен бути сприйнятий читачами як цілісна ідейно-художня структура. Поза цим не може бути ні глибокої рецепції мистецтва, ні того естетичного впливу, який воно здатне зробити на читача. Художня ідея в Тютюнникових новелах не виражається відкрито. Вона захована в його тканині – в усіх компонентах, які виступають у взаємному зчепленні.

Це детермінує систему завдань, спрямованих на розкриття авторської позиції. Для прикладу, наведемо завдання до вивчення новели Г. Тютюнника «Три зозулі з поклоном».

- Як ви розумієте присвяту твору? Чому письменник прирівнює людську любов персонажів цього твору до всевишньої?
- Охарактеризуйте образи Михайла, Софії, Марфи, ґрунтуючись на авторських характеристиках і художніх деталях.
- Розкрийте символічний зміст образів трьох зозуль, батькової сосни.
- Визначте особливості композиційної будови новели, значення в ній Михайлового листа.
- Яким ви уявляєте оповідача? Схарактеризуйте цей образ.

У ході колективного обговорення питань учні дають стислі характеристики персонажів і за допомогою граф-схем зображують образну та композиційну системи новели.

Національно-культурний принцип передбачає розгляд системи образів і художньо-зображувальних засобів літературного твору через призму вираження в них духовності українського народу.

У цьому слідуємо за концептуальним положенням О. Потебні про тотожність мови з духом нації. Мова формує проміжний світ і тим самим закодовує в його структурах особливий національний світогляд. У використанні Г. Тютюнником мовних засобів образності можна простежили потужний струмінь української ментальності. Наприклад, в українського народу зозуля – це поетичний символ, що пророкує людині роки життя, водночас вона вісник тепла, а в народних піснях – символ туги. Наші предки вірили в те, що в зозулі зберігаються ключі від вирію, вона летить туди першою, а прилітає звідти останньою. Тому при аналізі новели «Три зозулі з поклоном» необхідно розкрити учням особливості потрактування цього символу в українському фольклорі.

Літературознавці стверджують, що проза Г. Тютюнника своїм корінням також сягає народної творчості. Зокрема, значний вплив на формування його новелістики справила народна пісня. Вражає розмаїття тематичної палітри народних пісень, використаних письменником у новелах. Наприклад, «*уцерть налита смутком пісня*» звучить з вуст нареченої Катрі з новели «Оддавали Катрю»:

*Ой, братіку, сокілоньку,
Та візьми ж мене на зимоньку...*

Через пісню прощається дівчина зі своїм дівуванням. Про її стосунки з нареченим Павлом автор говорить дуже скупко, але за допомогою народної пісні натякає на те, що стосунки між молодими не ідеальні. Можливо, тому, замислюючись над своїм майбутнім подружжям, Катря заводить не веселу весільну пісню, а «*налиту смутком*». Та гостям не до вподоби цей спів, від якого «*у жінок бриніли сльози на віях, а чоловіки хмурилися, сумнішали очима й прохмелялися*» [3, с. 157]. Контрастом до пісні нареченої звучать легкоіронічні частівки Мишка-бубніста:

*Є бариня ласа, ласа
До любові удалася,
Бариня – цяцька,
Бариня – кицька.
Що не вечір, то й новий!
Що не вечір, то й другий!*

Таким чином, учні мають усвідомити, що пісні, які лунають за весільним столом, відбивають настрої гостей, їхні взаємини й характери. Вважаємо, що письменник зумів органічно вплести народну пісню в тканини художнього твору, надати їй ваги художньої деталі, яка допомагає осмислити зміст літературного полотна та розкрити національні традиції й звичаї.

Аналізуючи Тютюнникові новели, потрібно наголосити учням, що словесні образи в них виражають більше, ніж безпосередньо означають, підсилюючись, увиразнюючись додатковими та смисловими й емоційно-експресивними відтінками, мають ознаки картинності, яскравості й емоційної забарвленості.

Принцип історизму ставить перед учителем завдання навчити дітей бачити в художній літературі змалювання конкретно історичної дійсності. Щоб проаналізувати новели Г. Тютюнника з позиції історизму, необхідно показати тісний зв'язок письменника з життям, з'ясувати, чим була викликана поява того чи іншого твору в контексті авторської творчості й історії літератури загалом, як у його художній системі – у композиції, сюжеті, образах, художніх засобах – відчувається пульс доби. Необхідно також простежити, як типізовані митцем факти і явища життя зберігають свій неперехідний зміст протягом багатьох віків. Наприклад, під час вивчення новели «Оддавали Катрю» варто звернути увагу учнів, що в повоєнний час, а особливо в 50-60 рр. була поширеною масова міграція сільської молоді до міста, до так званого кращого життя.

Свого часу маргінальна проблематика цікавила й І. Франка, Панаса Мирного, у ХХ ст. з'явилися маргінальні характери В. Підмогильного («Місто», «Невеличка драма»), не втратила ця тема актуальності й у наш час, тому в ході аналізу одинадцятикласники можуть проводити паралелі із сьогоденням, розкриваючи історичну дійсність.

Біографічний принцип базується на вивченні постаті й творчого шляху письменника, звертаючи особливу увагу учнів на його біографію, тому що у творі відображаються світогляд, уподобання, життєві колізії, характер і вдача митця. Прозу Г. Тютюнника часто називають сповідальною на тій підставі, що в ній присутній чималий автобіографічний компонент. Наприклад, в основі твору «Три зозулі з поклоном» також лежать автобіографічні моменти. Образ Михайла асоціюється з батьком письменника, свого часу теж репресованим. Ім'я героя не змінено, хоча про самі репресії в новелі прямо не йдеться. «Сліпенький бандуристочка» у творі співав пісню «на ярмарках зінківських», а ми знаємо, що прозаїк народився в селі Шилівка Зінківського р-ну. Тому варто уважно читати тексти й знаходити біографічні елементи та враховувати їх при аналізі.

Отже, наріжними принципами вивчення новелістики Г. Тютюнника є принципи єдності змісту й форми, жанровий, національно-культурний, біографічний та історизму. Повноцінне спілкування з оригінальною новелістикою письменника вимагає й розвитку спеціальних здібностей та вмій учнів. Сюди можна віднести насамперед образне поетичне бачення світу, високий рівень розвитку творчої уяви, особливу емоційну вразли-

вість та емпатію, підвищену реактивність, добре розвинену здатність реагувати на експресію слова.

Ураховуючи значний вплив малої прози Г. Тютюнника на розвиток особистості, формування життєвих навичок та відповідних компетентностей шкільної юні, на уроці слід застосовувати форми, методи й прийоми роботи, які підсилюють пізнавальну активність, мотивують у них потребу самовдосконалення та самовираження, підвищують інтелектуальну спроможність, творчу ініціативу. Особливо ефективними є метод творчого читання, евристична, проблемна, аналітична бесіди, робота з епіграфом, проектна робота, різні види дискусій тощо.

Олесь Гончар, поцінуючи талант митця, писав: «Думаючи зараз про книги, що їх нам залишив Григір Тютюнник (а все це були книжки переважно оповідань), я ще раз переконуюсь у тому, як багато можна сказати про життя, про свій час навіть на кількох сторіночках, якщо все в них художньо доцільне, містке, значне, якщо явлений з-під пера рядок наснажений правдою, живою образністю, якщо мовлене слово дихає щирістю й силою почуття. Тоді й так звана «мала проза» стає прозою великою, і створені нею характери можуть ставати в ряд з образами романними» [1, с. 634]. Тому вивчення новелістики Г. Тютюнника повинне бути організоване так, щоб учні зрозуміли велич творів письменника та їх непересічне місце в українській літературі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар О. Твори : у 7 т. / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 6. – 634 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – С. 128-129. – (Енциклопедія ерудита).
3. Тютюнник Г. Твори : у 2 т. / Григір Тютюнник. – К. : Молодь, 1984. – Т. 1. – 328 с.
4. Фащенко В. Із студій про новеллу: жанрово-стильові питання / Василь Фащенко. – К. : Рад. письм., 1971. – 215 с.

Анотація

У статті обґрунтовано основні методичні принципи вивчення новел Григора Тютюнника на уроках української літератури в профільній школі.

Ключові слова: Григір Тютюнник, новела, профільна школа, принципи вивчення літератури в школі, аналіз художнього твору.

Summary

In the article it is analysed the basic methodological principles of studying of short stories by Hryhir Tyutyunnyk on the lessons of the Ukrainian literature in profile school are cleared out in the article.

Key words: Hryhir Tyutyunnyk, short story, profile school, the principles of studying of literature in school, an analysis of a work of art.

УДК 821:378

Алла Мартинець

ДО ПРОБЛЕМИ ЗАЦІКАВЛЕННЯ УЧНІВ УРОКОМ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

На урок світової літератури можна дивитися по-різному. Це, передусім, ланка навчально-виховного процесу, можливість доторкнутися до прекрасного, засіб впливу на читача посередництвом художнього слова і т.д.

Попри всі інші шкільні предмети література має суттєвий вплив на формування світогляду, характеру, особистісних якостей та естетичних смаків учнів. Мистецтво слова допомагає юним читачам пізнати великий та складний світ і розпізнати себе в ньому. І усе це відбувається на уроці.

З огляду на технологізацію інформаційного простору, змінюється потреба накопичення інформації, що безпосередньо впливає на специфіку освіти в цілому та викладання літератури зокрема. Метою сучасного уроку є пошукова діяльність, спрямована на формування умінь і навичок щодо орієнтації в інформаційному просторі, робота над художньою деталлю, яка дозволяє в особливий спосіб подивитися на художній твір та світ, створений у ньому. Нового звучання на уроці набуває не стільки констатація проблеми, скільки її доцільність й шляхи розв'язання. А відтак нового акценту отримує співпраця на уроці вчителя і учня, що будують свою навчально-пізнавальну роботу навколо художнього твору, інформації про нього, його творця. Саме тому в полі зору педагога-словесника опиняється вирішення проблем сконцентрованих навколо того, як допомогти дитині осягнути перш за все саму себе, відчути радість від свого розуму, емоцій, своєї неповторності, а відтак відповідні відчуття, що дозволяють спілкуватися зі словесними шедеврами.

Дозволимо собі стверджувати, що урок літератури – це насамперед урок образного сприйняття світу, який допомагає найбільш доступно та яскраво для дитини зрозуміти художню реальність. Він заставляє працювати уяву, фантазію, розвиває розумові, пізнавальні та творчі здібності. Від образного світу уроку – до образу власного «Я» – саме так хотілось би визначити шлях учня до самого себе, який може подарувати йому урок світової літератури. Інакше кажучи: від діалогу з письменником – до діалогу зі світом і з самим собою, використовуючи для цього алгоритм: **від** особистісного сприйняття письменника та його твору реципієнтом **до** таємниць власного «Я» **через** універсалізацію особистісних людських

цінностей. Це довгий шлях самозростання й самоствердження, який допомагає учневі повірити в себе.

Сьогоднішній урок літератури – це не обов'язково відмова від того, що розглядалося і робилося вчора. Саме тому вважаємо за необхідне наголосити на думці ряду науковців, які є послідовниками наукових ідей професора Л. Мірошниченко, згідно якої, особливо цінним є те, що на уроці світової літератури не просто відбувається знайомство з новим художнім твором, а здійснюється поліфонічне спілкування: *письменник – учитель – учень*. Саме тому площина «особистісне сприйняття письменника та його твору реципієнтом» передбачає врахування відповідей на запитання такого характеру:

- Чому світ схиляє голову перед цим письменником?
- Чи розумію я це і чи погоджуюсь з цим?
- На які мої запитання автор дав відповіді?
- Які його запитання заставляють мене задуматись?
- Що саме в особистості письменника чи його творів особливо вразило мене?
- Що в житті та творчості митця залишилось незрозумілим чи неприйнятним мною?

Долаючи простір і час до свідомості сьогоднішніх читачів доходять думки й почуття найсвітліших умів людства. Щоб вони були адекватно сприйнятні, учитель, за словами методиста Р. Брандесова [2], має виконувати функцію своєрідного «транслятора» – підсилювача художніх емоцій літературного твору, «налагоджувача» невидимого зв'язку між досвідом поколінь. Від образного світу уроку – до образного власного «Я» – саме так можна визначити шлях учня, який він долає у своєму зростанні на справжньому уроці зарубіжної літератури. В його основі переживання та співпереживання, які розвивають особистість учня, його духовну сутність. Таким міркуванням відповідає площина «до таємниць власного «Я», реалізувати яку на уроці допоможуть запитання на взірець:

- Які асоціації викликає у вас ім'я даного письменника? Чи можете ви їх прокоментувати, пояснити?
- Які асоціації викликає прочитаний твір? Чому?
- Чи можу я запропонувати інший фінал твору? Чому?
- На яких сторінках я зустрів самого себе (свої почуття, спостереження)?
- Кого з його героїв я хотів би побачити серед свого оточення?

Урок світової літератури, на думку професорів О. Ісаєвої, Л. Мірошниченко – це перш за все урок толерантності, який дарує «не просто спосіб мислення, а модель поведінки, етичну позицію», дає можливість усвідомити, що світ – це не «Я» і «Не Я», а «Я» і «Ти». Урок світової

літератури – це підготовка до діалогу зі світом людей, кожен з яких – цілий світ. Саме такому твердженню відповідає третя виділена нами площина «універсалізація особистісних людських цінностей» і найпростіше реалізувати її через запитання такого характеру:

- Чому даного письменника вважають гуманістом?
- Які сторінки того чи іншого твору можна назвати перлинами гуманності ?
- Чому даний герой залишається самотнім?
- Самотність це благо чи покарання? Як зрозуміти її?
- Якими бачить автор стосунки героя з іншими?
- Які його спостереження, оцінки, уроки письменника є цінними для мене?
- Що із сприйнятого я хотів би побажати собі та своїм ближнім?

Запитань може бути багато. Як же допомогти дитині досягнути саму себе, відчути радість від свого розуму, емоцій, неповторності і при цьому всьому відчути насолоду від спілкуванням з витвором мистецтва слова?

Однозначної відповіді на таке запитання у методиці знайти неможливо, але, там, де є творчість, нескладно знайти потрібну відповідь, при цьому варто пам'ятати що «творчість учителя-словесника – це виснажлива (якщо згадати відоме поняття «муки творчества») і водночас радісна (творче натхнення та його здобутки) цілеспрямована діяльність, наслідком якої стане навчання й виховання всебічно розвиненої особистості» [3, с. 87]. І все ж таки тільки справжня творчість вчителя дає можливість творчому польоту, що приносить радість учням.

У даному випадку відповіддю на поставлене запитання буде *урок-образ*, світ якого запам'ятовується і вкладається в певне ключове слово. Спираючись на міркування Р. Брандісова [2], основане на дослідженнях Ю. Філіпьева, будь-який художній образ виконує сигнальну функцію. Ним може бути предметний образ, образ природи, філософське поняття, назва психологічного стану людини тощо, оскільки викликатиме у сприймаючого відповідний резонанс відчуттів. Саме такий образ є змістовним центр уроку, до якого ведуть всі лінії: інтелектуальна розминка на повторення, відбір цитат, епіграф, факти біографії письменника, виклад основного матеріалу, фонові знання, інформаційний матеріал на закріплення.

Урок-образ покликаний навчити бачити, а значить – мислити. Проведення *уроків-образів* дасть можливість поєднати безпосереднє споглядання й сприйняття явищ світу з роботою розуму, який осягає сутність побаченого, почутого та відчутого. Він сприятиме розвитку мислення, а відповідно виводитиме всебічний розвиток школяра на новий рівень. Такий урок повинен будуватися за особливим алгоритмом і враховувати

особливий шлях зростання учня. У побудові структури уроку-образу варто послуговуватися алгоритмом: *від зацікавлення – через здивування – до захоплення і пізнання*.

Пізнати свою власну особистість, своє «Я», його потреби, прагнення, мету, ідеал, дістати насолоду від мистецтва слова, збагнути досвід людства з присутніми в ньому проблемами і погляд на них під іншим, можливо, навіть неприйнятним кутом – перелік цих та інших завдань стоїть перед учнем, а відтак і учителем під час їхньої роботи на уроці, що набирає форму уроку-образу. Та вчитель вирішує на ньому ще одну дуже важливу проблему: вчить дитину гармонізувати свої власні вікові, які часом надзвичайно немотивовані «хочу» з можу, потрібно та доцільно, що в кінцевому результаті формує її особистість як виважену, знаючу, цільну, всесторонньо розвинену натуру, вміючу зважувати і вибирати не тільки почувши, але ще й побачивши та відчувши потрібне.

У якості аргументації вищесказаного наведемо кілька прикладів з навчальної програми. Так, для вивчення творчості Е. Т. А. Гофмана, можна використати урок-образ що набирає форму уроку-карнавалу. Така форма уроку може бути цікавою та ефективною як для вивчення казки «Лускунчик» у 5 класі, так і для вивчення твору «Малюк Цахес» у систематичному курсі. Стихія карнавалу як ключ до розуміння світогляду автора та його творчої манери допоможе словеснику організувати навчальний процес і реалізувати найважливіші для розгляду питання:



Схема 3.

Змістовим центром уроку про Омара Хайяма може стати філософське поняття «пізнання». Урок-пізнання допоможе учням збагнути, що саме пізнання визначало сенс життя даного поета. Реалізувати це допоможе складання намистинок вражень від поезій О. Хайяма: кожен на кружечку паперу записує слово, вислів, асоціацію, цитату, назву свого відчуття, намалює певний словесний образ, думку, які в свою чергу стануть

своєрідним індивідуальним і водночас колективним сприйняття поета. Через цитатний матеріал учні зможуть вибудувати образ автора і збагнути його зростання через пізнання. Урок-пізнання допоможе не тільки ближче познайомитися з творцем величних рубаї, усвідомити величну східну мудрість і визначити себе на тлі вселенського процесу пізнання, але і допоможе зрозуміти молодій людині потребу отримувати знання і зростати разом із пізнанням світу і себе в ньому.

Під час вивчення творчості Г. К. Андерсена можна зосередити увагу на образі-музеї, де кожна тема, що розглядається учнями буде представлена тою чи іншою музейною кімнатою (від кімнати дитинства до старого каміна, біля якого любляв сидіти уже пристарілий письменник, від літературної майстерні до християнських ідеалів автора і т. д.). Мікроуроки цільної структури уроку-образу, реалізованого через форму уроку-музею можуть бути наступними: Дитина – Людина – Майстер;

Основні творчі секрети;

Таємниця художньої деталі;

У двобої Добра і Зла.

Мандруючи уявними кімнатами залів, маленькі дослідники відчують себе учнями Майстра, а відтак незбагненний процес творчості стане ближче школярам, поняття «Я»-читач і автор-творець отримають можливість об'єднатися у цілісну сутність.

Для кращого сприйняття творчості Туве Янсон найкраще використати урок-фантазію, який допоможе дітям потрапити у світ Мумітролів, неймовірно прекрасний, реальний і фантастичний водночас.

Та якої б форми не набирав урок основою усіх їх є використання традиційних і нових принципів навчання, основою яких є прагнення одного: повернути учнів до книжки, навчити їх вдумливо читати, яскраво відчувати, критично мислити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богата Є. Світ Леонардо: Філософський нарис / Є. Богат // М.: Дитяча література, 1989.
2. Брандесов Р. Ф. Эмоциональный резонанс и урок литературы / Р. Ф. Брандесов // Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php>
3. Мірошніченко Л.Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник / Л. Ф. Мірошніченко. – К.: Вища школа, 2007. – 415 с.

Анотація

У статті висловлено міркування щодо особливостей підготовки та проведення сучасного уроку світової літератури. Увагу зосереджено на

завданнях, які реалізуються на образному рівні й дозволяють вибудувати урок-образ.

Ключові слова: урок-образ, діалог, людські цінності, сприйняття, пізнання.

Summary

The article provides some considerations concerning the peculiarities of preparing and conducting of a modern World Literature lesson. Attention is focused on the tasks being implemented on the level of images that help to build an image-lesson.

Key words: image-lesson, dialogue, human values, perception, cognition.

УДК 821.161.1:82-31

Олена Тереховска

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»: К ПРОБЛЕМЕ НАЗВАНИЯ И ТЕМЫ ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА

Вузовская практика изучения повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» свидетельствует, что одним из наиболее сложных и противоречивых вопросов, вызывающих в студенческой среде многолетнюю полемику, является проблема названия повести. Точнее сказать, проблема соотношения основной темы повести – темы народного бунта – и названия – «Капитанская дочка», которое, как видим, с темой народного бунта никак не связано. Несоответствие темы произведения и названия нарушает, как известно, традиционные правила построения художественного текста, в соответствии с которыми одним из основных законов текста является закон выталкивания названия. Этот закон работает на акцентирование основной идеи текста, которая, как правило, и выносится в название. Очевидно, что А. С. Пушкин либо намеренно, либо случайно этот закон обходит и дает тем самым читателю и исследователю тему для размышления.

Однако можно, на мой взгляд, посмотреть на эту проблему и с другой точки зрения, подвергнув пересмотру принятое в науке мнение, что тема народного бунта является в повести «Капитанская дочка» центральной.

Работу над «Капитанской дочкой» Пушкин начал вскоре после завершения «Истории Пугачева». Исследуя и объясняя прошлое, Пушкин-историк реализовал свою историческую концепцию в значительной степени в «Истории Пугачева». Это произведение и по задуму, и по предварительному итогу (есть мнение, что замысел произведения был более

грандиозным, и не все задуманное Пушкину удалось реализовать и завершить) [1, с. 310-312] в большей степени историческое, чем художественное. В нем явно преобладает историческая составляющая над художественно-эстетической. Этот тезис подтверждает наличие в произведении детальных портретных и психологических характеристик самого Пугачева и его ближайших соратников: «Емельян Пугачев, Зимовейской станции служилый казак, был сын Ивана Михайлова, умершего в давних годах. Он был сорока лет от роду, росту среднего, смугл и худощав; волосы имел темно-русые, бороду черную, небольшую и клином. Верхний зуб был вышибен еще в ребячестве, в кулачном бою. На левом виску имел он белое пятно, а на обеих грудях знаки, оставшиеся после болезни, называемой черною немочью...» [3, с. 208]. Часто встречаются в произведении точные даты и названия населенных пунктов, которые были в эпицентре пугачевского восстания: «<...> Шайки его наполняли губернии Нижегородскую, Воронежскую и Астраханскую. Беглый холоп Евстигнеев, назвавшись также Петром III, взял Инсару, Троицк, Наровчат и Керенск...» [3, с. 262]. Имеются относительно точные сведения о численности бунтовщиков: «5 августа Пугачев пошел к Саратову. Войско его состояло из трехсот яицких казаков и ста пятидесяти донских, приставших к нему накануне, и тысяч до десяти калмыков, башкирцев, ясачных татар, господских крестьян, холопьев и всякой сволочи» [3, с. 260]. Широко вводятся в текст также воспоминания очевидцев и участников событий, их устные рассказы, предания и песни. Создается впечатление, что в «Истории Пугачева» А. С. Пушкин выступает не столько художником, сколько летописцем пугачевского движения, который с характерной фактографичностью стремится зафиксировать все увиденное и услышанное. Преобладание исторического начала над художественным сказывается также в многочисленных авторских комментариях и исторических оценках разных этапов и звеньев стихийного мятежа, и – что самое важное – в историческом глобальном осмыслении масштаба трагических последствий народного бунта. Таким образом, очевидно, что в «Истории Пугачева» А. С. Пушкин в большей степени реализовался как поэт-историк, чем как поэт-художник. Более того, можно допустить, что и сам А. С. Пушкин это понимал, и потому, вероятно, не был вполне удовлетворен результатом, усматривая в этом не сильную, а слабую сторону своего произведения.

Совершенно иное качество в этом отношении представляет повесть «Капитанская дочка», в которой, по словам Гоголя, «...Пушкин-художник стал не только соперником, но и «победителем» Пушкина-историка». Действительно, события, связанные с пугачевским восстанием, выступают в повести не ядром, не основой сюжета, а только лишь историческим фоном, аметным и мотивированным. Если в «Истории Пугачева» А. С. Пуш-

кин задавался целью акцентировать ход, движение, последствия самого восстания, то в «Капитанской дочке» акцентирована моральная проблематика, тема духовной красоты и нравственного величия, представленные, прежде всего, в образе главной героини повести – капитанской дочки (дочери коменданта Белогорской крепости) Маши Мироновой.

Показательно, что А. С. Пушкин в продолжение всей повести относится к Маше с нескрываемой симпатией. Он как будто бы увлечен и даже чуточку влюблен в свою героиню, хотя и далек от ее идеализации. Показателен в этом отношении ее портрет: «Тут вошла девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светло-русскими волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели. С первого взгляда она не очень мне понравилась...» [4, с. 246]. Из приведенного отрывка видно, что Маша не отличалась изящной аристократической красотой столичных барышень, скорее наоборот: ее внешность была простоватой, с характерным провинциальным оттенком или колоритом. Однако, несмотря на это, очевидно, что автору его героиня симпатична, что в ее несколько не эффектной внешности его привлекает что-то другое, гораздо более для него значимое – девичья скромность и стыдливость, непосредственность и чистота манер, покорность, кротость и смирение. Особенно ярко эти ее свойства проявились во время первого для Петра Гринева званого обеда в доме капитана. Речь зашла об особенностях их жития-бытия в Белогорской крепости, и мать Маши, Василиса Егоровна, узнав, что у батюшки Петруши Гринева триста душ крестьян, с некоторой горечью отмечает: «Ведь есть же на свете богатые люди! А у нас, мой батюшка, всего-то душ одна девка Палашка, да слава богу, живем помаленьку. Одна беда: Маша; девка на выданье, а какое у ней приданое? Частый гребень, да веник, да алтын денег (прости бог!), с чем в баню сходить. Хорошо, коли найдется добрый человек; а то и сиди себе в девках вековой невестой. – Я взглянул на Марью Ивановну; она вся покраснела, и даже слезы капнули на ее тарелку. Мне стало жаль ее, и я спешил переменить разговор» [4, с. 247]. Из приведенного отрывка видно, что Маша хорошо воспитана и не может перечить родителям, что она не умеет и не хочет скрывать своих эмоций и чувств, что она – настоящая, искренняя, естественная, и в этом, по мнению автора, ее привлекательность, ее шарм, ее изюминка. Создавая свою героиню как внешне слабую, боязливую, беззащитную девушку, А. С. Пушкин сознательно прибегает к приемам преувеличения: « – А Марья Ивановна? – спросил я, – так же ли смела, как и вы? // Смела ли Маша? – отвечала ее мать. – Нет, Маша трусиха. До сих пор не может слышать выстрела из ружья: так и затрепещется. А как тому два года Иван Кузьмич выдумал в мои именины палить из нашей пушки, так она, моя голубушка, чуть со страха на тот свет не отправилась...» [4, с. 247].

Очевидно, что Маша действительно чересчур боязлива, стыдлива, покорна. Однако, по моему мнению, в этом и заключался замысел А. С. Пушкина. Он хотел показать другое: в этих, на первый взгляд, кажущихся слабостях Маши Мироновой кроются истоки ее нравственной силы и духовного величия.

Действительно, откуда взялись у слабой, кроткой, беззащитной девушки, ставшей полной сиротой в восемнадцатилетнем возрасте, силы, чтобы пережить смерть родителей, не упасть духом? Откуда взялась смелость, чтобы защитить честь и достоинство своего возлюбленного, отстаивать свою любовь и выбороть у судьбы свое право на счастье?

Очевидно, что в понимании А. С. Пушкина женская сила имеет особую природу и иные формы активности, которые проявляются в жизненно важных ситуациях. Более того, она может не иметь никаких внешних отличительных признаков, скорее, наоборот – она тихая, кроткая и незаметная. Именно такой силой, на мой взгляд, обладала капитанская дочка – Маша Миронова. А. С. Пушкин в своей повести показал, что рядом с такой силой ничего не страшно (ни Пугачев, ни сам черт), и что перед такой силой сопротивление бесполезно, потому что она основана на милосердии, любви и высокой жертвенности. Показательно в этом отношении наблюдение Ю. М. Лотмана, сделанное в статье «Идейная структура «Капитанской дочки»: «Везде, где человеческая судьба Маши и Гринева оказывается в соприкосновении с оправданными внутри данной политической системы, но бесчеловечными по сути законами, жизни и счастьем героев грозит смертельная опасность» [2, с. 119]. Очевидно, что и Ю. М. Лотман идентифицировал Машу Миронову и Петра Гринева как героев, обладающих, прежде всего, высокими моральными человеческими качествами. Собственно, поэтому они и встретились. Маша Миронова и Петр Гринев в его понимании – носители идеи человечности, нравственности, а их главными оппонентами в повести выступают те персонажи, кто преступает эти законы, кто поступает бесчеловечно. Именно поэтому с Пугачевым они смогли понять друг друга, а со Швабриным – нет. Пугачев при всей своей внешней лютости и кровожадности способен «...поступать так, как ему велят не политические соображения, а человеческое чувство...» [2, с. 119]. Он способен быть милостивым. Как справедливо отмечает Ю. М. Лотман, «...Он милостив, следовательно, непоследователен, ибо отступает от принципов, которые сам считает справедливыми. Но эта непоследовательность спасительна, ибо человечность таит в себе возможность более глубоких исторических концепций, чем социально оправданные, но схематичные и социально релятивные «законы» [2, с. 119]. В таком случае становится понятным, почему Петр Гринев и Маша Миронова не погибают: их спасает человечность, в данном случае – человечность Пугачева.

Важное, по моему мнению, художественное и концептуальное значение в повести имеют картины семейных взаимоотношений между родителями Маши Мироновой – Иваном Кузьмичем и Василисой Егоровной: «Что это, мой батюшка? – сказала ему жена. – Кушанье давным-давно подано, а тебя не дозовешься. //– А слышь ты, Василиса Егоровна, – отвечал Иван Кузьмич, – я был занят службой: солдатушек учил. //– И, полно! – возразила капитанша. – Только слава, что солдат учишь: ни им служба не дается, ни ты в ней толку не ведаешь. Сидел бы дома да богу молился; так было бы лучше. Дорогие гости, милости просим за стол» [4, с. 246]. Очевидно, что, изображая эту семью, А. С. Пушкин прибегает к приёму иронии. Однако сколько неподдельного авторского восторга и любования скрыто за этой иронией! Сколько нежности и заботы в этих, кажущихся, на первый взгляд, дерзкими, словах Василисы Егоровны. А. С. Пушкин и в этом вопросе придерживается мнения, что настоящая семейная любовь должна быть тихой, спокойной, не «показушной»; именно в такой любви сила. Особенно примечательна в этом отношении сцена, когда Василиса Егоровна на уговоры Ивана Кузьмича покинуть им с Машей крепость перед пугачевским вторжением, отвечает ему: « – Добро, – сказала комендантша, – так и быть, отправим Машу. А меня и во сне не проси: не поеду. Нечего мне под старость лет расставаться с тобою да искать одинокой могилы на чужой сторонке. Вместе жить, вместе и умирать» [4, с. 268]. Так лаконично, и вместе с тем убедительно, А. С. Пушкин показал, что главное, на чем стоит и крепится семья, это тихая действенная любовь и верность. Эти ценности с детства усваивала Маша – вот истоки ее нравственной силы и смелости. А. С. Пушкин, вероятно, хотел показать, что Маша просто не могла быть другой, что очень сильную нравственную основу дали ей родители, по образцу взаимоотношений которых она и будет строить свою жизнь и свою семью. Маша так же, как и ее мать, Василиса Егоровна, однажды полюбив, и присягнув на верность своему мужу, пронесет свою любовь через всю жизнь, сумеет найти в себе силы и смелость защитить свою любовь, оградить себя и своего возлюбленного от лжи и бесчестия, чего бы ей это ни стоило: « – Вы просите за Гринева? – сказала дама с холодным видом. – Императрица не может его простить. Он пристал к самозванцу не из невежества и легковерия, но как безнравственный и вредный негодяй. // – Ах, неправда! – вскрикнула Марья Ивановна. // – Как неправда! – возразила дама, вся вспыхнув. // – Неправда, ей-богу, неправда! Я знаю всё, я всё вам расскажу. Он для одной меня подвергался всему, что постигло его. И если он не оправдался перед судом, то разве потому только, что не хотел запутать меня. – Тут она с жаром рассказала всё, что уже известно моему читателю» [4; 316]. Одному богу известно, откуда у этой кроткой девицы появилась столь отчаянная смелость, откуда

столько жертвенности и готовности во имя чести, любви и справедливости стоять до конца. Это высокое свойство в ней и хотел акцентировать А. С. Пушкин.

Таким образом, очевидно, что не тема народного бунта, а тема нравственного величия, представленная, прежде всего, в образе капитанской дочери Маши Мироновой, является центральной в повести. Проблема нравственных ценностей, моральной силы и стойкости невидимым стержнем проходит через всё произведение, скрепляя в единое целое сюжетно-фабульные его отрывки. А. С. Пушкин сознательно подчеркивает, что только высокоморальная и духовно стойкая личность способна пережить и преодолеть любые, даже смертельные опасности, если она руководствуется, прежде всего, общечеловеческими нравственными критериями – любовью, милосердием, жертвенностью. Именно так поступала капитанская дочка Маша Миронова, в честь которой А. С. Пушкин и назвал свою повесть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Купреянова Е. Н. А. С. Пушкин //История русской литературы: В 4 т. – Т.2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Ред. Н. И. Пруцков. Ред. коллегия: А. С. Бушмин, Е. Н. Купреянова, Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко, К. Д. Муратова. – Л.: Наука, 1981. – С. 235-324.

2. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В X т. – Т. VIII. Автобиографическая и историческая проза. Издание третье / А. С. Пушкин. – М.: Издательство АН СССР, 1963. – 595 с.

4. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Проза / А. С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1987. – 527 с.

Аннотация

В статье предпринята попытка пересмотреть традиционное научное мнение о том, что тема народного бунта в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» является центральной. Приводятся аргументы в пользу того, что Пушкин в лице Маши Мироновой показал, что человечество прежде всего должно руководствоваться не социальными и политическими критериями, а общечеловеческими, нравственными. Истоки нравственной красоты и величия капитанской дочери Маши Мироновой коренятся в семье ее родителей, построенной на любви, верности и чести. В ключе акцентирования нравственной проблематики становится более мотивированным и название повести – «Капитанская дочка».

Ключевые слова: повесть, тема-название, нравственная проблематика.

Summary

In the article it is made an attempt to revise a traditional opinion of scholars that the the theme of the folk rebelling in A.Pushkin's "Captain's Daughter" is central. The arguments provided in the article prove that Pushkin in the image of Masha Mironova shows that the humanity must follow not the social and political criteria but common and moral ones. The sources of moral and humanity, beauty and grandeur of captain's daughter Masha Mironova are discovered in the her parents' family built on the basis of love, loyalty and honour. In the key of accenting moral problems the title of the story "Captain's daughter" becomes more motivated.

Key words: story , theme-name, moral problem.

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

УДК 81'255.4 : 82.091

Ольга Скарбек
(науковий керівник –
доцент Яцків Н.Я.)

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ДЕТАЛІ У НОВЕЛІ ГІ ДЕ МОПАССАНА «ВЕНДЕТТА» ТА ЇЇ УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Творчість французького письменника Гі де Мопассана справедливо вважається одним із кращих надбань новелістики не тільки у французькій, а й світовій літературі. У новелах Мопассана вражає не лише глибокий психологізм і реалістична вмотивованість характерів, а й їхня соціальна обумовленість. Брати по перу визнали Мопассана класиком літератури ще за життя. Він збагатив реалістичну прозу свого часу проникливим психологізмом, умінням майстерно поєднати іронію та гумор із неупередженим та ґрунтовним описом.

Перші українські переклади новел Мопассана появились ще наприкінці 19-го століття у 1899 році у Львові, у видавництві українсько-руської спілки. Новелістика Мопассана в кінці ХІХ ст. набула широкої популярності у всій Західній Європі. Генезу проникнення та рецепції творчості Мопассана в Україні ґрунтовно висвітлено у кандидатській дисертації М. Греська «Твори Гі де Мопассана в перекладах і критиці на Україні» (Львів, 1962 р.) та в публікаціях В. Матвіїшина [4]. Твори Мопассана перекладалися молодією генерацією західноукраїнських письменників, зокрема І. Франком, В. Щуратом, О. Маковеєм й публікувалися в галицьких літературних часописах, зокрема ЛНВ за 1900 рік вміщує новели Мопассана «Батько Мільйон», «Коло померлої», у перекладі М. Грушевської, що ввійшли до збірки під назвою «Дика пані». Найповніше видання Мопассана українською мовою у восьми томах було опубліковане за редакцією Д. В. Затонського у видавництві «Дніпро» (Київ, 1969–1972).

В новелістиці письменника органічно поєднується майстерність типізації з глибоким психологічним аналізом, яскравими картинами побуту і пейзажними замальовками. На зовні незначному епізоді від уміє розкрити серйозну, життєво важливу проблему. Він малює Людину то дрібними штрихами, то сміливими мазками і – як ніхто інший – розкриває одвічний драматизм людини, її сум і тривогу, мрії про щастя, її духовний лет і її ув'язнення в земному людському тілі. Стислість, образна насиченість,

мовне багатство, драматизм дії, динамізм оповіді, оригінальність сюжету і довершеність естетики лаконізму, тематичне розмаїття, чіткість характерів – все це властиво стилю новел Мопассана. Блискучу оповідну майстерність Мопассана можна бачити майже в кожній його новелі. А чи можливо зберегти цей неповторний характер його новел в перекладі?

Це коротке дослідження є несміливою спробою показати на прикладі однієї новели, як вживання інших ніж у Мопассана деталей, нюансів та характеристик впливає на стиль новели, на гостроту сприйняття. Для порівняння візьмемо відому новелу «Вендета» в перекладі Левка та Миколи Федоришиних, де вся увага зосереджена на тому, як спрага кровної помсти переростає в бажання заспокоїти душу.

Як зауважує російська дослідниця О. Флоровська, «новела Мопассана насамперед соціально-побутова. Вона містить, як визначає сам письменник, «історію», «випадок», «пригоду», які виразно розкривають типові явища. Зовнішній світ оточує героїв Мопассана, диктує їх поведінку, визначає їх долю. Але цей світ в творах письменника не пригнічує інтер'єр натуралістів, а тільки вдало підібрана та обіграна деталь, яка нерідко перетворюється на своєрідний символ ...» [7, с. 83]. Таким своєрідним символом в новелі «Вендета» може виступати слово *lambeau* – шматок, лахміття, дрантя. Композиційно новела структурована на три частини, кожна з яких розкриває одну з граней життя корсиканської жінки. Центральним символом кожної частини виступає в новелі слово *lambeau*, переростаючи до рівня ключової деталі, довкола якої і побудований трагічний сюжет. У першій частині автор знайомить читача з місцевістю, традиціями корсиканців, фокусуючи опис з висоти пташиного польоту, з панорамного зображення до маленького клаптика скелястого узбережжя, де проживала стара вдова із своїм сином. Передчуття трагедії на тлі цього дикого безживного простору формується завдяки використанню емоційних епітетів, що передають різкі пориви вітру, хлюпіт моря та «*гостре каміння, якого тут безмірно, що проштрикує шумлисто всі хвилі і нанизує на вістря піняву, а вона здається клаптями полотна, що пливе і тріпотить на воді*» [5, с. 187]. «*Les traînées d'écume pâle, accrochées aux pointes noires des innombrables rocs qui percent partout les vagues, ont l'air de lambeaux de toiles flottant et palpitant à la surface de l'eau*» [8, с. 195]. В цьому випадку переклад *клаптя полотна* передає чітко деталь морського пейзажу, змальованого Мопассаном і органічно вплітається в структуру цілого речення. Воно ніби готує читача до наступних кривавих подій, адже вдова дізнається про смерть єдиного сина.

Друга частина новели сконцентрована на трагедії матері, яка переживає, що ніхто не може виконати споконвічного закону корсиканців – помститися за смерть кривднику, адже жінка – стара, немічна, самотня, а

вбивця її сина розгулює на сусідньому острові безкарно. Її єдиною підтримкою і вірною подругою, яка так само, а може й більше як мати, переживає смерть господаря, є собака. Тому закономірно, що жінка вирішує використати собаку для втілення свого задуму, тренуючи її впиватися у шию манекена, де була прив'язана запашна кров'янка, та роздирати її на шматки. «*D'un saut formidable, la bête atteint la gorge du mannequin, et, les pattes sur les épaules, se mit à la déchirer. Elle retombait, un morceau de sa proie à la geule, puis s'élançait de nouveau, enfonçant ses crocs dans les cordes, arrachait quelques parcelles de nourriture, retombait encore, et rebondissait, acharnée. Elle enlevait le visage par grands coups de dents, mettant en lambeaux le col entier*» [8, с. 198]. «Одним шаленим скоком пес кинувся на ту подобу, уп'явся в горло, лапами на плечі та й шматував. А як зіскочив, то в пащі чорна здобич, – не з'їв, а ликнув, і знову накинувся, і знову вгризався іклами в шнурки, криваво рвав краватку, зіскакував, наскакував ошаленілий звір. Він не лишив цілого місця на лиці, усе зубами вигриз, а там, де мав би бути комірець, лиш торчки zostалися» [5, с. 190]. Ключова деталь, виражена словом *lambeau*, у перекладі втрачається, не тільки тим, що переклад *торчки* зменшує гостроту та жорстокість моменту, до цього додаються ще й синтаксичні зміни. У французькому варіанті – це просте речення, підсилене тільки обставиною, вираженою дієприслівниковим зворотом. Це мало би мати таку форму: «Він хапав обличчя великими кусками, роздираючи шию на шматки». Натомість в українському перекладі – чотири речення, з яких одне – підрядне обставинне. Таке нагромадження маленьких речень, які, або є своєрідними прикладками «уся зубами вигриз», або додатковим поясненням «там, де мав би бути комірець», порушує гармонію форми та змісту новели, за якою так ретельно стежив Мопассан.

Третю частину можемо вважати кульмінаційним пуантом, адже це момент помсти, де собака роздирає на куски горло кривдника. «*Pendant quelques secondes, il se tordit, battant le sol de ses pieds ; puis il demera immobile, pendant que Sémillante lui fouillait le cou, qu'elle arrachait par lambeaux » [8, 199]. «Якийсь момент він бився в корчах, колошматив по землі ногами, потім простягся нерушно, а Борзій усе рвав зубами йому шию, поки не лишив на ній живого місця» [5, с. 191]. Майстерність Мопассана-художника, як зауважує Т. Вульфович, «проявилась у тому, що володіючи надзвичайно тонкою спостережливістю, умінням відбирати яскраві факти, «що говорять», умінням узагальнювати, типізувати, – він зумів в маленьких новелах, на основі невеликого матеріалу розкрити великі теми ...» [2, с. 12]. Але немає цього факту, «що говорить» в третьому пасажі, його замінено на звичайне речення, яке, хоч і передає частково кривавий момент помсти, не має такого сильного забарвлення як мопассанівське «виривав шматками». Може не випадково це слово вживає*

і Пашенко, говорячи про новели Мопассана: «Різноманітність маленьких творів Мопассана – від буйно веселих, іронічних і уїдливо-сатиричних, що породжували сумніви в доцільності законів і моралі буржуазного суспільства, до гірко-сумних і трагічно-похмурих – і нерівноцінність усіх цих «шматків життя» об'єднувалися спільним для всіх гуманістичним почуттям Мопассана, його щирим бажанням допомогти страждаючій людині, показати і засудити соціальне зло» [6, с. 74].

Дослідники творчості Мопассана одноголосно відзначають важливу роль деталі у його творах [1; 2; 3; 6]. На думку І. Альтман, у Мопассана «деталь часто тонка і прозора, як натяк. Мистецтво ледь помітної деталі та натяку надзвичайно розвинуто Мопассаном. Його деталі не знаходяться на поверхні відображеного, а йдуть зсередини» [1, с. 214]. Дуже важко інколи виділити в динаміці сюжету таку деталь, осмислити її філософську глибину. В перекладі, подекуди, це зробити ще важче, іноді навіть неможливо. Так, в новелі «Вендета» перекладач, через лайливе забарвлення слова «сука», замінив його на «собаку», порушивши цим гармонію форми і змісту до дрібниць продуманого Мопассаном драматичного сюжету. «Усі дії героїв психологічно вмотивовані, хоч би якими несподіваними вони були» [6, с. 70]. Зрозумілими стають вчинки старої матері, яка не може залишити без покарання вбивство єдиного сина, але й немає на кого цю важку ношу звалити. «*Il n'avait laissé ni frère ni proches cousins. Aucun homme n'était là pour poursuivre la vendetta. Seule, la mère y pensait, la vieille*» [8, с. 196]. «*Він не мав брата – ні рідного, ні двоюрідного. В його сім'ї не зосталося мужчин, щоб помститися за нього. Лише старенька мати заносилася думкою про те*» [5, с. 188]. На Корсиці жінки стояли осторонь від цієї чоловічої справи. І Мопассан вводить цей дивний персонаж – собаку. Він їх бачить разом, жінку і собаку, але обидві жіночого роду. Підтвердженням цього є часте вживання слова *chiennne* (7 разів) та слова *bête* – *тварина* (5 разів), іменників жіночого роду. І тільки один раз письменник використав слово чоловічого роду *animal* – *тварина*, коли, власне, собака і виконав те, що повинен був зробити мужчина – здійснив оту страшну вендету.

Новелістична композиція у Мопассана класично проста та зрозуміла. При цьому вона безкінечно різноманітна. Намагаючись не повторюватись, автор знаходить такі форми та засоби розповіді, що економно, але влучно передають глибину трагедії, без лишнього пафосу і слізливих уточнень – і в цьому ще більша трагедія. Звичайно, в межах однієї студії не досягнути все розмаїття використаних засобів у цій новелі. Однак на прикладі означень, виражених у французькому варіанті дієприкметниками, можна простежити особливості синтезу лаконізму та драматизму стилю Мопассана, що становлять оригінальність його письменницької манери.

У новели «Вендетта», одній з найменших за об'ємом, де письменник прагнув виразити трагедію життя самотньої корсиканської жінки, підбір деталей повинен бути здійснений з надзвичайною точністю та ретельністю. Автор вдається не тільки до ретельного підбору типових граней зображуваної події, але і тих – через неминучість – небагатьох, яскравих штрихів, які здатні точно та влучно охарактеризувати всю атмосферу та час дії, побутові умови, пейзаж. Такий же лаконізм був присутній і при зображенні зовнішності, поведінки та мови персонажа.

Мопассан – тонкий стиліст і два чи три рази повторене ним слово звертає на себе увагу. Вжиті ним дієприкметники динамізують, чітко окреслюють, доводять до кульмінації характеристику образів та подій. В новелі «Вендета» було виділено 36 дієприкметників, які відіграють роль означення. З точки зору перекладу, їх можна поділили на чотири групи, в залежності від морфологічних та синтаксичних засобів відтворення. До першої групи увійшли ті, що мають за еквівалент прикметник – їх 16. Але й тут нерідко порушено стислість та лапідарність мопассанівського стилю: до одної характеристики чи риси додається ще одна, конкретизуюча. «... puis, étendant sa main main ridée sur le cadavre, elle lui promit la vendetta» [8, 198]. «... потім вона простерла над трупом свою зморщену, побабчену руку і поклялася клятьбою вендети» [5, с. 187]. Перекладач сумнівався, що одне слово зможе передати всю насиченість авторської деталі.

До другої та третьої груп можна виокремити ті дієприкметники, які були перекладені прислівником або ж підрядним означальним реченням: по чотири на кожну групу. «Elles ont l'air de nids d'oiseaux sauvages, accrochées ainsi sur ce roc ... » [8, с. 195]. «Ті будинки, немов гнізда диких птахів, що обліпили прямовисну скелю ...» [5, 187]. «La chienne, surprise, regardait cet homme de paille, et se taisait, bien que dévorée de faim» [8, с. 198]. «Собака остовпіло дивився на те солом'яне опудало і ані дзвякнув, хоча його мордував голод» [5, с. 190].

Четверта група, майже така чисельна, як і перша – 12, є найбільш виразним прикладом стильової неповторності Мопассана. Тут чітко прослідковується лапідарний стиль автора та неможливість передати його адекватно лаконічно та стисло. «La vielle, immobile et muette, regardait, l'oeil allumé» [8, с. 198]. «Вдова, недвижна і німа, дивилася в надії, а очі загорілись вогнем відплати» [5, с. 190]. У Мопассана достатньо було одного тільки слова, щоб чітко та категорично охарактеризувати душевне піднесення старої матері.

Отже, новели Мопассана приваблюють саме завдяки повній та дивовижній відповідності форми та змісту; в них немає нічого неясно вираженого, нічого лишнього, все дано в потрібній мірі, і ця чітка, зрозу-

міла, лаконічна та життєрадісна форма дозволяє зрозуміти, у чому секрет тої витонченості, яка так відрізняє мопассанівську новелу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альтман И. Избранные статьи / И.Альтман. – М.: Советский писатель, 1957. – 456 с.
2. Вульфович Т.Л. Творчество Мопассана / Т.Л.Вульфович. – М.: Изд-во «Высшая школа», 1962. – 50 с.
3. Данилин Ю. Жизнь и творчество Мопассана / Ю.Данилин. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1968. – 256 с.
4. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ – поч. ХХ ст. / В. Матвіїшин. – Львів, 1989. – 166 с.
5. Мопассан Гі де. Новели / Гі де Мопассан. – К.: Вид-во «Школа», 2002. – 448 с.
6. Пащенко В.І. Гі де Мопассан. Нарис життя і творчості / В.І. Пащенко. – К.: Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1986. – 230 с.
7. Флоровская О.В. Мопассан-новеллист / О.В.Флоровская – Кишинев: Изд-во «Штиинца», 1979. – 90 с.
8. Maupassan Guy de. Contes et nouvelles choisis. – М.: Изд-во «Прогресс», 1976. – 336 с.

Анотація

У статті досліджується роль ключової деталі у новелі Гі де Мопассана «Вендетта» та її інтерпретації українською мовою. Увагу зосереджено на лаконічності стилю, емоційному забарвленні означень та відтворенні драматизму звичаїв корсиканців, що досягається майстерністю французького автора та частково втрачається в українському перекладі.

Ключові слова: новела, композиція, стиль, деталь, епітет, дієприкметник, означення, лаконізм.

Summary

The article researches the role of a key detail in Guy de Maupassant's story "Vendetta" and its Ukrainian interpretation. Attention is focused on such artistic achievements of the French author as laconism of style, emotional colour of attributes, dramatic presentation of Corsicans' habits etc. They are proved to be partly lost in the Ukrainian translation.

Key words: story, composition, style, detail, epithet, participle, attribute, laconism.

Людмила Цюпа
(науковий керівник –
доцент Яцків Н.Я.)

ОСОБЛИВОСТІ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОЇ АДАПТАЦІЇ НОВЕЛИ ПРОСПЕРА МЕРІМЕ «МАТЕО ФАЛЬКОНЕ» В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Для мільйонів читачів у всьому світі Проспер Меріме – передусім класик французької художньої прози. Однак критики підкреслюють, що саме новели є найкращою частиною його творчого доробку. Письменник-реаліст, основоположник жанру реалістичної новели цікавився загальнолюдськими та індивідуальними проблемами. Перші новели, які увійшли до збірки «Мозаїка», виданої 1833 року, критики вважали екзотичними через те, що Меріме вводить своїх героїв в екзотичний світ з метою мотивувати їхню винятковість. Однією з найвідоміших новел французького письменника, яка ввійшла до цієї збірки і відразу привернула увагу читачів неординарним трактуванням новелістичного напруженого сюжету, є «Матео Фальконе». На думку Ю. Віппера, «Меріме-новеліст значно поглибив у літературі зображення внутрішнього світу людини. Психологічний аналіз у новелах Меріме невіддільний від розкриття тих суспільних причин, якими породжені переживання героя. І щодо цього Меріме здійснив примітні відкриття, які мають значний історико-літературний відгомін» [2, с. 21]. Сам автор неодноразово говорив, «що запорука успіху письменника полягає в умінні обирати з усієї сукупності явищ буття якесь одне, неординарне» [12, с. 43].

Творчість П. Меріме привертала увагу багатьох українських літературознавців та перекладачів. Серед ґрунтовних літературознавчих праць варто відзначити критичні нариси Ю. Янковського [12], Д. Наливайка [6], О.Братко [1], Г. Фінчука [10] та ін. Низка творів Меріме була перекладена українською мовою ще на початку ХХ ст., зокрема М. Константинопольським, В. Підмогильним, М. Рудницьким, С. Будюю, М. Терещенком, Я. Кравцем, Н. Гордієнко-Андріановою. Однак, порівняльних досліджень стосовно адекватності відтворення неповторного індивідуального стилю новеліста важко назвати, чим і зумовлена актуальність даної наукової розвідки. Предметом аналізу обираємо новелу «Матео Фальконе», оскільки за тематикою вона зосереджується на зображенні життя та звичаїв корсиканців. Крім того, до перекладу цього твору українською мовою зверталися Сергій Буда (1866-1942), український історик, журналіст та перекладач, який, окрім низки новел і «Хроніки з часів Карла IX» П. Меріме перекладав також твори А. Дюма, А. Франса, Р. Роллана, та Надія Горді-

єнко-Андріанова (1921–1998), українська радянська письменниця, перекладач, критик, яка з ініціативи О. Кундзіча увійшла до керівного складу секції художнього перекладу при Спілці письменників **України, як досвідчений** редактор та талановитий перекладач, **що дає** (Це дає) можливість порівняти різночасові інтерпретації та виявити ступінь збереження змісту оригіналу при так званій лінгвокультурній адаптації перекладу.

Переклад іншомовного твору виконує низку важливих функцій, які В. Радчук узагальнює, зауважуючи, що переклад зламає низькі і високі мури нерозуміння, здійснює комунікативну функцію як носій інформації, замінює першотвір як його правдивий відповідник, знайомить з життям інших країн, їхнім побутом, звичаями, способами мислення, історією, природою тощо, служить автентичним текстом, що має ту саму силу, привертає увагу до оригіналу та його мови, супроводжує оригінал як паралельний текст [7, с. 21-25].

Для виконання вказаних функцій переклад має бути адекватним та еквівалентним. Межею перекладацької еквівалентності є максимально можлива (лінгвістична) ступінь збереження змісту оригіналу при так званій лінгвокультурній адаптації перекладу. Кожен з перекладачів прагне забезпечити виконання цих функцій та подолати складнощі перекладу по своєму. Тому порівняльний аналіз паралельних текстів оригіналу і перекладів завжди залишається *актуальним*, **так як** служить вивченню способів адекватної передачі іншомовного тексту іншою мовою і дозволяє виявити критерії цінності перекладу.

Зважаючи на мовні і культурні відмінності оригіналу й перекладу та необхідність «вписування» оригіналу в чуже йому мовне і культурне середовище, при перекладі відбувається деформація початкового тексту. Такій деформації може піддаватися або форма оригіналу, або його семантичний рівень. В основі деформації, за словами Н. Гарбовського, лежить певна перекладацька концепція, яка «припускає усвідомлення мети перекладу і вибір відповідно до цієї мети певної генеральної лінії поведінки – стратегії перекладу». Стратегію перекладу визначає характер перекладацьких втрат, оскільки «переклад – це постійне жертвопринесення, питання лише в тому, що виявляється жертвою і в ім'я чого ця жертва приноситься» [3, с. 508].

Новела Меріме є «Матео Фальконе», написана 1829 року, побудована за традиційними принципами новелістичного жанру: вмотивована зав'язка з описом місця дії, звичаїв даної місцевості, авторською характеристикою героя; розвиток сюжету і кульмінація (зрада Джанетто), переломний момент (вирок Матео Фальконе) і розв'язка. Стилль Меріме, на противагу романтикам, відзначається безпосередністю висловлювання з притаманною йому іронією в сукупності з гармонійністю, спокійною розміреністю викладу, одночасно стиснутий і досконалий. Мова Меріме поз-

бавлена вишуканих «естетичних заокруглень», проста і в той же час лексично багата.

Кожен епізод важливий, вчинки героїв обумовлені часом і місцем. У читача до кінця новели залишаються сумніви в тому, що Матео Фальконе вб'є винного Фортунато. **Тим не менш Проспер Меріме**, який вивчав життя корсиканців, але побував на Корсиці лише через 2 роки після написання новели, переконливо доводить розповідь до логічного завершення. Без сумніву, новела «Маттео Фальконе» дає більш яскраве уявлення про Корсику, ніж найдокладніші описи цього острова. Читаючи (твір) **цю новелу**, щиро співпереживаєш всім без винятку її героям: втікачеві, який потрапив в руки закону, стомленим пошуками вольтижерам, дружині Маттео – Джузеппе, загиблому від руки батька Фортунато і, нарешті, корсиканцю, здатному покарати власного сина за зраду. Саме тому так важливо зберегти у перекладі відчуття корсиканської екзотики, причому зробити це у реалістичному ключі естетики Меріме, який відходить від романтичного замилювання природою далеких країн, а прагне обумовити поведінку своїх героїв традиціями та ментальністю їх народу.

Аналізуючи переклади новели «Матео Фальконе» С.Буди [4, с. 325-336] та Н. Гордієнко-Андріанової [5, с. 36-48], спробуємо виділити розбіжності перекладачів, наприклад, при описі корсиканської «скупі» природи, середовища, людей та двох ключових подій. Так, переклад «*vers l'intérieur de l'île*» [13, с. 3] – «в глибину острова», взагалі відсутній в 1-му варіанті, а «*on voit le terrain s'élever assez rapidement*» [4, с. 325] подано в ньому далеко від оригіналу – «місцевість незабаром починає поволі підніматись», а в 2-му – «місцевість круто піднімається вгору» [5, с. 36] речення побудоване на тавтології, де зайвим є слово «вгору». Для створення дивної для європейця атмосфери автор акцентує на зображенні дикої незайманої природи: «*après trois heures de marche par des sentiers tortueux, obstrués par de gros quartiers de rocs, et quelquefois coupés par des ravins*». 1) «*по трьох годинах ходи покрученими стежками, позавалюваними великими уламками скель та перетятими подекуди проваллями*». 2) «*верстаючи дорогу звивистими стежками, що їх захаращують уламки скель і де-не-де перетинають улоговини*». Для передачі цього характерного пейзажу перекладачі використовують різні епітети: «покрученими стежками», «звивистими стежками»; «позавалюваними», «захаращують». А от слово «проваллями» – не відповідає французькому «*ravin, m*», переклад якого – яр, лощина, балка [11, с. 317], а слово «провалля» в українсько-французькому словнику – це «*précipice m, abîme m, gouffre m*» [9, с. 580]. За задумом Меріме, який ніколи не вважався критиками майстром великих описів та пейзажів, читач мав би чітко уявити цю місцевість. Тому другий переклад нам видається ближчим до авторської манери.

Такого ж плану деформації зустрічаємо далі: «*pour s'épargner la peine de fumer son champ*» [13, с. 3] 1) *щоб позбутись клопоту з угноюванням ріллі* [4, с. 325]. 2) *замість того, щоб угноювати своє поле* [5, с. 36] (уникнення прямого перекладу слова *s'épargner* зберегло семантику речення разом з його конструкцією). У С. Буди переклад слова *s'épargner*, яке **подає словник** як «*берегти, жаліти себе чи один одного*» [10, с. 147], надає мові надмірної вишуканості, тоді як упущення словосполучення з цим словом у Н. Гордієнко-Андріанової зберегло стиль автора.

Окремо слід відзначити переклад, на перший погляд, незначних деталей, але важливих для лінгвокультурної адаптації новели. Меріме, вживаючи фразеологізм «*arrive que pourra*», передав залежність горян у цій місцевості від природних умов. І тому, на **нашу думку українське** «*що буде, те й буде*» [5] більш адекватне словосполученню «*так чи так*» [4].

У фразі «*des cépées très épaisses*» словом «дуже» знехтував С. Буда «*густі паростки*», тим самим не передавши особливості **макі**, які проростають дуже густими і стають непрохідними. А Гордієнко-Андріанова, подаючи «*рясні пелюстки*», взагалі змінює «*паросток*» на «*пелюсток*». Але далі вона вдається до пояснення слова «*mâquis*» при перекладі «*on se trouve sur le bord d'un mâquis très étendu*» – «*дістанетесь до густих розлогих заростей – макі*», давши два епітети замість слова «дуже». Буда ж обходить лише «*виходиш на край великого макі*», випустивши його з уваги. Макі – це важлива деталь для зображення колориту Корсики і тому тут варто коротко, але влучно пояснити цю реалію читачу. Тому, коли в першому варіанті, макі «*la patrie des bergers corses*» [13, с. 3] – це «*пристановище корсиканських пастухів*» [4, с. 325], то мимоволі сприймаєш більш адекватно «*макі – то рідний край, вітчизна корсиканських пастухів*» [5, с. 36]. Ще менш доречним **видається опис** «*Вони складаються з дерев та кущів усякої породи, перемішаних і переплутаних, як Бог дав*» [4, с. 325], хоч це є буквально правильним перекладом «*Différentes espèces d'arbres et d'arbrisseaux le composent, mêlés et confondus comme il plait à Dieu.*»; що ж до «*Тут є розмаїті породи дерев і чагарів, химерно покручені й переплутані між собою*» [5, с. 36], слово *розмаїті* може викликати також інше сприйняття цього дикого чагарника, правда *химерно* використане перекладачкою замість «*comme il plait à Dieu*» дає більш чітке, на нашу думку, уявлення про макі, як місця рідного для «*quiconque s'est brouillé avec la justice*» – 1) *тих, хто посварився з законом*; 2) *тих, хто живе не в злагоді з законом*.

Коли Меріме знайомить читача з одним із героїв Джанетто Санп'єро, то вживає слово «*un bandit*» [13, с. 7], роблячи при цьому зноску з поясненням, що тут він використовує його як синонім до «*proscrit, m*» – вигнанець. Буда теж пішов тим же шляхом, переклавши «бандит» зі знос-

кою-поясненням, але вже пояснює саме слово «*proscrit, m*» – «людини, що переховується від закону». Гордієнко уникає вживання цього слова та зноски, а перекладає «*То був утікач-вигнанець*», щоб одразу ж дати зрозуміти читачеві, про кого мова.

Іноді Меріме дає поширені пояснення в виносках, в обох перекладах автори намагаються зберегти назви цих реалій та їх пояснення: *les caporaux* – капрала, *voltigeurs* – вольтижери, *ta carchera* – карчера; але *un adjudant* Н. Гордієнко-Андріанова використовує в тексті і дає пояснення в виносці «унтер-офіцерський чин, що йде після сержанта (у французькій армії тих часів)», а С.Буда одразу перекладає в тексті «підпрапорщик», що є військовим званням у царській армії в Росії.

«*Je suis poursuivi par les collets jaunes*» Меріме пояснює у виносці, що уніформа вольтижерів була з жовтими комірцями, чого не змогли не зберегти і перекладачі: 1) «*За мною женуться жовті коміри*» і виноска «*Вольтижери носили коричневі мундири з жовтими комірами*». 2) «*За мною женуться жовті комірці*» і така ж виноска.

Передаючи опис Джанетто як «*coiffé d'un bonnet pointu comme en portent les montagnards*», перший перекладач використовує словосполучення «у гостроверхому шлику, які носять горці», що не є відповідником корсиканській реалії і є не зовсім зрозумілим українському читачеві. Словник української мови дає таке пояснення слова «шлик»: 1) Старовинний круглий або конічний головний убір, обшитий чи оздоблений хутром... / рідко. Те саме, що *ковпак*. 2) іст. – конусоподібний верх шапки (перев. з тканини), що звисає вниз [8, с. 489]. Краще тут вже використати слово *шапка*, як у другому варіанті «*в гостроверхій шапці, що їх звичайно носять горяни*».

Особливу увагу у новелі відіграє специфіка творення художнього образу. Перед читачем постає рішуча, тверда характером, горда особистість «горянина», істинного корсиканця Матео Фальконе. Опинившись у складному становищі, герой робить вибір, іноді навіть всупереч своєму серцю чи розуму. Для розуміння сутності персонажу автор використовує весь арсенал засобів портретотворення, зосереджуючи увагу на поведінці, зовнішності, одязі героя, що витікають з його світоглядних орієнтирів – людини, яка дбає про свою честь і закони роду.

– «*Un homme assez riche pour le pays; vivant noblement, c'est-à-dire sans rien faire, du produit de ses troupeaux...*» 1) *Він був чоловік, як на ті місця, заможний і жив по-благородному, цебто нічого не роблячи, з прибутків від отар*. 2) *Матео Фальконе був досить заможний чоловік, за тамтешніми мірками, він жив на прибутки від своїх численних отар*. На нашу думку, вираз у першому варіанті «*як на ті місця*» не вживається в українській мові; а пропущений в другому варіанті переклад *vivant noblement*, втратив для читача характерну рису Матео – благородство.

– *«un homme ... avec des cheveux crépus, noir comme le jais ... et un teint couleur de revers de botte.* – 1) чоловік ... з кучерявим, чорним як смола волоссям, з обличчям кольору видубленої шкіри. 2) чоловік ... з кучерявою, чорною, мов смола, чуприною ...зі смаглявим обличчям. У Н. Гордієнко-Андріанової немає у перекладі того особливого кольору, який вживає Меріме і який переклав С. Буда , щоб дати уявлення про колір шкіри горянина. Зате «чуприна» та ще й «мов смола», напевне, в її уяві – це саме той штрих для довершення портрету Фальконе.

– *«Son habileté au tir du fusil passait pour extraordinaire , même dans son pays, où il y a tant de bons tireurs.* – 1) Його вміння стріляти з рушниці вважалось за надзвичайне навіть у країні, де є стільки добрих стрільців. 2) Він на диво влучно стріляв з рушниці; навіть для цього краю, де так багато влучних стрільців, це було надзвичайно. Зміна або перестановка, на нашу думку, більш адекватним перекладом слова *habileté* було б «вправність», а *son pays* тут, швидше «його край, місцевість» аніж «країна». Що ж до другого варіанту, то тут заміна або перестановка окремих елементів оригіналу мала за мету збереження у перекладі цілісного значення. Про влучність Матео у стрільбі новеліст зазначає дуже детально, навіть розповідаючи історію, яку йому переказали, ніби наголошуючи саме на цій його неймовірній здатності, і обидва перекладачі лаконічно, проте ретельно відтворюють усі деталі:

– *«La nuit il se servait de ses armes aussi facilement que le jour, et l'on m'a cité de lui ce trait d'adresse, qui paraîtra peut-être incroyable à qui n'a pas voyagé en Corse. A quatre-vingts pas on plaçait une chandelle allumée derrière un transparent de papier, large comme une assiette. Il mettait en joue, puis on éteignait la chandelle, et au bout d'une minute, dans l'obscurité la plus complète, il tirait et perçait le transparent trois fois sur quatre.* [13, с. 5]. 1) Уночі він орудував своєю зброєю так само добре, як і вдень, і мені розповідали про його вправність таке, що може здатися неймовірним тому, хто не подорожував по Корсиці. За вісімдесят кроків, за транспарантом з паперу завбільшки з тарілку ставили запалену свічку. Він націлювся, потім свічку гасили, і через хвилину, в цілковитій пітьмі, він стріляв і пробивав транспарант три рази з чотирьох [4, с. 326]. 2) Вночі, потемки, він стріляв так само влучно, як удень, і мені розповіли один випадок, який міг би здатися неймовірним людині, що ніколи не бувала на Корсиці. Кроків за вісімдесят од Матео ставили запалену свічку за аркушем прозорого паперу завбільшки з тарілку. Матео прицілювався. Потім свічку гасили, і через якусь мить, у непроглядній темряві, він стріляв і влучав у папір три рази з чотирьох [5, с. 37]. Однак, слово «транспарант» у С. Буди, ми вважаємо нееквівалентною калькою і схиляємось до передачі його значення так, як читаємо у Н.Гордієнко-Андріанової – «аркуш прозорого паперу».

Матео Фальконе уособлює вірність корсиканському кодексу честі. Влада грошей ще не зіпсувала корсиканських горців, і саме в цьому вбачає Меріме величність головного героя, котрий зневажає особисту користь, продажність. Скупий діалог і лаконізм події, які властиві новелістичним творам, розкривають не тільки її внутрішній трагізм, а й специфіку звичаїв корсиканців. І заключні репліки обидва перекладачі передають майже однаково, тим самим зберігаючи стиль новеліста.

– *«Tu commence bien! ... d'une voix calme mais effrayante pour qui connaissait l'homme.* 1) – *Добре ти починаєш! ... голосом спокійним, але страшним для того, хто знав цього чоловіка.* 2) – *Гарно ж ти починаєш! ... голосом спокійним, але страшним для того, хто знав цього чоловіка.*

– *«Arrière de moi!»* – 1) *Матео крикнув на нього : «Геть від мене!»*, ... 2) – *Геть від мене!* – вигукнув Матео.

– *«Femme, ... cet enfant est-il de moi?»* – 1) – *Жінко, ... чи від мене цей хлопець?* 2) – *Жінко! ... Чи мій це син?*

Про те, що вирок, винесений Фотунато батьком, не був результатом особистих перебільшених понять Матео про честь роду, а виражав моральне відношення до зрадництва всього народу, свідчить поведінка Джузеппи, яка при всій своїй скорботі усвідомлює правоту Матео.

Досліджені переклади є значною мірою адекватними першотвору. У своїй сукупності вони наближаються до об'єктивного відтворення оригіналу, хоча їх зіставлення свідчить про відмінність перекладацького почерку С. Буди та Н. Гордієнко-Андріанової. Їх переклади новели «Матео Фальконе» П. Меріме знаменували собою важливі етапи розвитку української мови, слугуючи меті вдосконалення художнього смаку читачів, однак несуть дещо різне сприйняття цього твору. Загалом переклад Надії Гордієнко-Андріанової, не зважаючи подекуди на зміну стилю та зайву емоційність, сприймається більш адекватно і цілісно, аніж переклад Сергія Буди. Не відомо, чи перекладачка знала про першу українську інтерпретацію, чи враховувала неточності С. Буди, чи запропонувала власну версію, незалежно від попередньої, однак її переклад зроблено сучасною українською мовою з урахуванням індивідуального авторського стилю французького новеліста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Братко В.О. Проспер Меріме і Україна / В. О. Братко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – № 11. – С. 35–36.

2. Виппер Ю. Новеллы Проспера Меріме / Ю. Виппер // Prosper Mérimée. Nouvelles. Ed. en langues étrangères. – М., 1959. – С. 3–24.

3. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – М.: Изд-во Московского университета, 2007. – 544 с.

4. Меріме П. Матео Фальконе. Переклад С. Буди. / Проспер Меріме // Богдан Хмельницький: Роман, іст. нарис, новели. – Х. : Фоліо. – 2004. – С. 325-336.
5. Меріме Проспер. Матео Фальконе. Переклад із французької Надії Гордієнко-Андріанової / Книга пригод 1: Оповідання // Упоряд. О.І. Тереха. – К.: Веселка. – 1995. – С. 36-48.
6. Наливайко Д. Проспер Меріме і Україна / Д.Наливайко // Всесвіт. – 1970. – № 9. – С. 140-148.
7. Радчук В.Д. Функції перекладу / В. Радчук // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. – 2006. – № 741. – С. 183-191.
8. Словник української мови. – ТТ 1-11. / Том 11. – К.: Наукова думка, 1980. – 700 с.
9. Українсько–французький словник. – К.: Радянська школа, 1963. – 836 с.
10. Фінчук Г. В. Особливості творчості Проспера Меріме / Г. В. Фінчук // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2008. – № 4. – С. 7-9.
11. Французько–український словник / За ред. Б. І. Бурбело. – К.: Радянська школа, 1989. – 415 с.
12. Янковський Ю. Проспер Меріме. Життя і творчість. / Ю. Янковський – К.: Дніпро, 1976. – 124 с.
13. Меріме П. Матео Фальконе. – М. – 1977. – С. 3-23 / Mérimée P. Nouvelles // P. Mérimée. – М.: Editions du progress, 1977. – 535 p.

Анотація

У статті досліджуються особливості лінгвокультурної адаптації новели Проспера Меріме “Матео Фальконе” в українських перекладах Сергія Буди та Надії Гордієнко-Андріанової, аналізується адекватність відтворення в них неповторного індивідуального стилю новеліста.

Ключові слова: новела, лінгвокультурна адаптація, адекватність, еквівалентність, стиль, реалія.

Summary

This article researches the features of linguo-cultural adaptation of the novel "Mateo Falcone" by Prosper Merimee in two Ukrainian translations by Sergey Buda and Nadia Gordiyenko-Andrianova, it is analyzed the adequacy of the reproduction of the novelist's individual style in it.

Key words: novel, linguo-cultural adaptation, adequacy, equivalence, style.

ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА РОМАНА ТЕОДОРОВИЧА ГРОМ'ЯКА

Ірина Спатар

ЧАСТИНКУ СВОГО СЕРЦЯ ВІН ВІДДАВАВ КОЖНОМУ З НАС...

Сьогодні ми намагаємося осмислити велику втрату, відчуття душевної пустки й невимовного болю. Водночас розуміємо, як багато означав Роман Теодорович для кафедри, університету, науки, літературознавства, для кожного з нас... Знайомство з цією видатною особистістю було насамперед заочне – через книжки, словники та статті, що стали джерелом знань з компаративістики, світлом у темряві термінологічних понять. Особливо очікували виступів та доповідей на наукових конференціях, якими, ми аспіранти, захоплювалися і намагалися запам'ятати кожне слово, фразу, обґрунтовану думку, бо було це все сказано й написано зрозуміло, доступно, глибоко. А потім з нашими дисертаціями їхали до Тернополя, де нас зустрічали мудрі очі, доброзичливість і виняткова вихованість голови ради.

Яким же великим було серце Романа Теодоровича, адже частинку Він віддавав кожному, кого знав, з ким працював, спілкувався. Він лагідно й водночас стримано підтримував аспірантів перед і під час захисту, проявляв турботу і чуйність до незнаних йому молодих науковців, підбадьорював, заспокоював, розраджував, допомагав фаховими та методичними порадами. У стосунках із аспірантами, науковцями, знайомими завжди проявлялася особлива людяність і такт, повага до кожної конкретної особистості. Він умів цінувати людей... І тому в серці кожного, хто знав Романа Теодоровича, добра пам'ять про нього буде жити завжди.

Тамара Ткачук

ПАМ'ЯТАЄМО, ЛЮБИМО, СУМУЄМО

Ми – учні наукової школи д. ф. н., професора Володимира Григоровича Матвіїшина – глибоко сумуємо і висловлюємо щирі співчуття рідним і колегам, Тернопільській землі з приводу непоправної втрати д. ф. н., професора кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Романа Теодоровича Гром'яка.

Роман Теодорович залишив по собі вагомий науковий скарб – праці в царині літературознавчої компаративістики, теорії літератури, якими ми послуговувалися у процесі написання наукових досліджень і використовуємо сьогодні у роботі зі студентами, серед них «Естетика й критика»

(К., 1975), «Давнє і сучасне. Вибрані статті з літературознавства» (Тернопіль, 1997), «Історія української літературної критики» (Тернопіль, 1999), «Естетика Шевченка» (Тернопіль, 2002), «Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007» (Тернопіль, 2007) та ін.; а також ініційовані та редаговані ним видання, у яких закладались основи порівняльного літературознавства в Україні, зокрема «Літературознавча компаративістика» (Тернопіль, 2002), «Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій» (Тернопіль, 2005), «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» (Тернопіль, 2006), «Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації» (Тернопіль, 2006), «Літературознавчий словник-довідник» (К., 2007) та ін. Без перебільшення Великий науковець, Він вражав нас своїм високим рівнем фахової майстерності, філологічним талантом, і перш за все, людяністю і порядністю, добротою і щирістю.

Усі, хто захищав кандидатську дисертацію у стінах Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка у спеціалізованій вченій раді з порівняльного літературознавства, Головою якої 12 років був Р. Т. Гром'як, запам'ятають на усе життя свій день захисту як свято, осяяне посмішкою, підтримкою Романа Теодоровича. Тактовність і високий рівень інтелігентності – це невід'ємні риси видатного українського науковця.

Як невимовно важко прощатися зі своїми Великими Учителями! Володимир Григорович завше із теплом і повагою відгукувався про Романа Теодоровича як про людину невтомної праці, яка зробила вагомий внесок у розвиток вітчизняного літературознавства. Орієнтуючи нас – науковців-початківців – на невтомну наукову роботу, В. Г. Матвіїшин наводив приклади низки глибоких фахових досліджень Романа Теодоровича, які стали нашими настільними книгами:

Хочемо низько вклонитися Роману Теодоровичу Гром'яку та подякувати долі за можливість у своєму житті спілкуватися із Прекрасною Людиною!

Вічная пам'ять, Царство Небесне!

Sit tibi terra lewis!

(Тамара Ткачук, Іванна Девдюк, Наталія Яцків, Ірина Спатар, Лілія Богачевська, Євгеній Лепьохін, Данило Рега, Анна Мурейко, Мирослава Мучка та ін.)

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

Василенко Катерина Василівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Гаврилюк Марта Богданівна – студентка V курсу факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Геналюк Наталія Вікторівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

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

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

Димид Тетяна Василівна – студентка V курсу факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Загорняк Наталія Василівна – викладач циклової комісії іноземних мов Коломийського політехнічного коледжу Національного університету «Львівська політехніка»

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

Купрейчук Лілія Павлівна – студентка IV курсу Інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського

Кураш Наталія-Марія Іванівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Лепьохін Євгеній Олександрович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Інституту управління природними ресурсами Київського університету економіки та права „КРОК” (м. Коломия).

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

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

Мінцис Елла Євгеніївна – старший викладач кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Нісевич Світлана Іванівна – аспірант кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Орнат Наталія Романівна – аспірант кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Петренко Леся Ярославівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рега Данило Олексійович – викладач кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Скарбек Ольга Георгіївна – асистент кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Спатар Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Телегіна Наталія Іванівна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

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

Ткачук Тамара Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Цюпа Людмила Вікторівна – асистент кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

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

Яцюк Іванна Володимирівна – асистент кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Для нотаток

Для нотаток

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Збірник статей

Випуск 2

Відповідальний редактор:

Козлик І. В.

Упорядники:

Девдюк І. В., Мартинець А. М.

Технічний редактор та комп'ютерна верстка:

Семко Я. Ю.

Підп. до друку 20.06.2014. Формат 60x84/16.
Папір офс. Друк різнографічний. Гарн. Times New Roman.
Умовн. др. арк. 10,23. 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.