

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
Інститут філології

**Т.І. Тверітінова**

**ІСТОРІЯ  
ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
XIX СТОЛІТТЯ**

**ДОБА РЕАЛІЗМУ**

Навчальний посібник для студентів

Київ — 2020

УДК: 821'06(100)(091)

T26

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
(протокол № 8 від 24 вересня 2020 року)

**Рецензенти:**

*Свенцицька Е.М.*, завідувач кафедри слов'янської філології та журналістики навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, доктор філологічних наук, професор;

*Нагачевська О.О.*, директор Навчально-наукового інституту лінгвістики та психології Київського міжнародного університету, кандидат філологічних наук, доцент.

**Тверітінова Т.І.**

T26 Історія зарубіжної літератури XIX століття. Доба реалізму : навч. посіб. для студ. / Т.І. Тверітінова. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. — 424 с.

ISBN 978-617-658-094-2

Навчальний посібник «Історія зарубіжної літератури XIX століття. Доба реалізму» складається з теоретичної та практичної частини. Теоретична частина містить матеріал, який подається на лекціях і може бути використаний для самостійного опрацювання студентами. Практичний матеріал містить плани семінарських занять з інструктивно-методичними рекомендаціями, завданнями та списком літератури до кожної теми. У посібнику вміщено орієнтовні питання для семестрової форми контролю, списки художніх текстів та науково-методичної літератури, завдання та питання до модульно-контрольної роботи, орієнтовні питання до курсового заліку/екзамену. Для поглиблення знань про зазначений період наприкінці посібника розміщені літературознавчий глосарій та синхроністичні таблиці.

Посібник призначений для організації самостійної роботи під час вивчення означеного курсу.

Для студентів-філологів навчальних закладів вищої освіти, викладачів зарубіжної літератури та всіх, хто цікавиться літературою XIX століття доби реалізму.

УДК 821'06(100)(091)

ISBN 978-617-658-094-2

© Тверітінова Т.І., 2020

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020

## ПЕРЕДМОВА

XIX століття небезпідставно вважають золотим століттям світового письменства, адже в межах його виникли й утвердились два магістральні літературно-мистецькі напрями — романтизм і реалізм. У сучасній науці визначили хронологічні межі кожної доби: кінець XVIII — перша третина XIX століття — час романтизму, і період 1830-1880-х рр. — час розквіту реалізму, який поступово стає провідним напрямом у світовому мистецтві. Серед значних досягнень реалізму — розширення тематичного діапазону творів, реалістична конкретизація літературного героя, типізація характерів та суспільних явищ. Успадкувавши кращі традиції просвітителів і романтиків, активно відгукуючись на сучасні філософські та соціальні ідеї, реалісти, на відміну від романтиків, своє естетичне кредо висловлювали не у спеціальних маніфестах, а в художній структурі власних творів. Кореляція різних напрямів, проблеми наступництва перехідних епох, взаємовпливів і взаємозбагачень, які розглядаються на конкретному художньому матеріалі, визначають те основне коло питань, яке має засвоїти студент у процесі вивчення історії зарубіжної літератури зазначеного періоду.

Естетична програма кожного з письменників XIX століття створювалася протягом тривалого часу і корегувалась художньою практикою. Щоб зрозуміти світогляд М.В. Гоголя, Ф.М. Достоевського, Л.М. Толстого, Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Діккенса, В.-М. Теккерея, сестер Ш. і Е. Бронте, Г. Бічер-Стоу, Марка Твена та інших письменників, необхідно зануритися в духовну сферу періоду бурхливого підйому суспільного руху в країнах Європи і Америки, осягнути глибину порушених ними соціальних проблем, різне їхнє трактування, критику, а то і заперечення явищ капіталістичного суспільства, що, врешті, зумовило заміну великих сподівань чималій мірі сприяло зміні великих сподівань і яскравій романтичній винятковості на втрачені ілюзії та прозаїчну повсякденність.

Завданням курсу «Історія зарубіжної літератури: доба реалізму» є:

- здійснення загального огляду розвитку літератур європейських країн і США;

- з'ясування філософських засад та естетичних принципів основних напрямів і течій для усвідомлення специфіки художніх творів в контексті літературного процесу ХІХ століття;

- дослідження контактних і генетичних зв'язків між літературними явищами і творами окремих письменників.

Навчальний посібник складається з основної частини і Додатків. В основній частині подається теоретичний матеріал, що є конспектом лекцій із зазначеного курсу. Практичний розділ містить плани, літературу та інструктивно-методичні рекомендації до семінарських занять; орієнтовні питання до семестрового заліку/іспиту; список рекомендованої художньої та науково-методичної літератури. У Додатках розміщено хрестоматійні матеріали, літературознавчий глосарій та синхроністичні таблиці.

Лекційний матеріал є теоретичним підґрунтям в процесі засвоєння історії зарубіжної літератури зазначеного періоду. Семінарське заняття побудоване за структурою: предмет дослідження, завдання, питання та методичні вказівки до них, література обов'язкова та додаткова, основні поняття з історії та теорії літератури. Неодмінною умовою засвоєння студентами історико-літературного курсу є ретельне прочитання художніх текстів, після чого необхідно опрацювати матеріал відповідного розділу в посібнику і рекомендованої критичної літератури.

У хрестоматійних матеріалах посібника пропонуються літературно-критичні праці сучасних дослідників (в тому числі й автора посібника), як-от: статті, уривки з монографій, а також висловлювання відомих діячів літератури та культури і фрагменти художніх творів. Для поглиблення знань та компетенцій студентів з теорії літератури та всебічного уявлення про ХІХ століття як добу реалізму в Додатках міститься літературознавчий глосарій і синхроністичні таблиці, матеріал яких сприятиме розширенню й уточненню характеристики суспільно-політичного та мистецького життя цього періоду.

# РЕАЛІЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМ ХІХ СТОЛІТТЯ



Ж. Д. Г. Курбе. Віальниці. 1854 р.

Реалісти ХІХ століття широко розсунули межі мистецтва. Вони почали зображувати звичайнісінькі, найпрозаїчніші явища. Дійсність увійшла в їхні твори зі своїми соціальними контрастами, трагічними дисонансами.

*М.О. Гуляєв.*

**Р**еалізм (лат. *realis* – дійсний, речовий) — літературно-мистецький напрям, який полягає у всебічному відображенні людини і середовища, впливі соціально-історичних обставин на формування особистості.

Реалізм як літературно-мистецький напрям виник в 20–30-і рр. ХІХ століття, в період розквіту романтизму. Особливістю цих двох художніх систем є те, що вони розвивались як діахронно, так і синхронно. Якщо в їхньому співвідношенні в першій третині ХІХ століття домінував романтизм, то впродовж наступного часу, майже до кінця століття, першість була за реалізмом. На думку Д.С. Наливай-

ка, «неможливо провести чітку внутрішню розподільну лінію між романтичною і реалістичною літературою, особливо в першій половині ХІХ століття». В творчості таких письменників, як М.В. Гоголь, ранній Ф.М. Достоєвський, Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Ш. і Е. Бронте, можна визначити як романтичні, так і реалістичні елементи. Їхній світогляд, самоусвідомлення багато в чому були пов'язані з романтичним мистецтвом. Так, письменник Стендаль, який завжди називав себе романтиком, є автором трактату «Расін і Шекспір», який згодом став естетичним маніфестом французьких реалістів. Про Ч. Діккенса згадували сучасники, що він любив писати, як романтик, але примушував себе бути реалістом.

Втім варто зауважити, що між цими двома художніми системами існує велика різниця, і вона обумовлена цілим рядом чинників.

**Естетичні чинники.** Якщо романтизм виникає як протипага попередній добі Просвітництва, то в попередніх епохах розвитку літератури ми вже спостерігали ознаки реалізму.

Так в античну добу існував *міфологічний реалізм*, який розглядав взаємини людини і природи, поєднання філософських і моральних ідей. В епоху Середньовіччя термін «реалізм» використовувався для визначення філософського напрямку, який приписував абстрактним поняттям реальне існування. Втім, на думку Д.С. Наливайка, в період ранніх епох ще не могли сформуватись реалістичні художні системи, а «спостерігались лише вияви реалістичної творчості на емпіричному рівні, переважно в низьких комічних жанрах».

**Реалізм доби Відродження (або гуманістичний).** Представники — М. де Сервантес Сааведра, Ф. Рабле, В. Шекспір, Д. Чосер та інші письменники, які зосереджували свою увагу на зображенні земного життя, індивідуальності людини, реалістичному способі мислення. Але, як вважають дослідники, реалізм як напрям літератури визначати було ще зарано.

**Просвітницький реалізм.** Представники — Д. Дефо, Г. Філдінг, Д. Дідро, Вольтер, Г.Е. Лессінг та інші в своїх творах наголошували віру в царство розуму, «природну людину», науку, вмотивованість вчинків людини. Вони поєднували реалізм із сатирою в процесі зображення матеріального світу.

Дослідники М. Конрад, Д. Благой, В. Жирмунський зазначають, що історія реалізму починається з літератури ХІХ ст.

Термін «реалізм» був введений в середині ХІХ століття фран-

цюзькими письменниками і журналістами Ж.Ю. Шанфльорі та Е.Е. Дюранті, коли вони видавали журнал (1856-1857) і збірку під назвою «Реалізм» (1857), на сторінках яких сучасні митці висловлювались стосовно власного бачення нового мистецтва. Ж.Ю. Шанфльорі називав реалізм мистецтвом, що було створене на протигагу романтизму й академізму (класицизму). В 60-ті рр. поняття «реалізм» поширилось в різних видах мистецтва європейських країн.

**Філософські чинники.** Філософським підґрунтям реалізму XIX ст. став позитивізм (лат. *positivus* — позитивний), який був викладений в шеститомній праці О. Конта «Курс позитивної філософії» (1830-1842). Позитивізм — це філософське вчення, яке визначає єдиним джерелом справжнього знання емпіричне дослідження. На думку філософа, серед усіх знань, здобутих людством, заслугоували на увагу ті, що ґрунтувались на перевіреному практикою досвіді й мали практичне значення. Як стверджували позитивісти, істинне знання про світ є результатом конкретних наук, очищених від гуманітарних інтерпретацій як неістинних та безпідставних. Спостереження і аналіз були висунуті на протигагу «збанкрутілому» уявленню. Наголошувався культ фотографічного, репортерські-точного опису життя в його соціальному розмаїтті.

Втім, як зазначав сучасний вчений-герменевт Г.-Г. Гадамер, в XIX столітті «професійну філософію затьмарило світло, яке йшло від великих мислителів з царства літератури, особливо французької (Стендаль, Бальзак, Флобер) і російської (Гоголь, Достоевський, Толстой).

Цей період характеризується видатними відкриттями в природничих науках (еволюційна теорія Ч. Дарвіна, періодична система Д. Менделєєва, корелятивна теорія Ж. Кювье, археологічні знахідки, зокрема розкопки Г. Шліманом Трої, географічні відкриття П. Семєнова (Тянь-Шанського), М. Пржевальського, Г. Невельського та ін.).

**Суспільно-економічні чинники:** розвиток буржуазних відносин у світі, індустріалізація, концентрація виробництва, швидкі темпи урбанізації, становлення світової банківської системи.

Варто зауважити, якщо виникнення й розвиток романтизму були пов'язані з бурхливими історичними подіями (французька революція, наполеонівська доба), то реалізм виникає в більш «прозаїчний» період, коли спостерігається активний розвиток капіталізму, формування іншого світосприйняття, інших моральних та практич-

них цінностей в суспільстві.

*Головний конфлікт* в реалізмі — конфлікт людини і суспільства.

*Герой реалістичної літератури* — звичайна, пересічна людина, яка нічим не відрізняється від своїх сучасників. Повсякденне життя, побут, праця цього героя стали *головною темою* нового мистецтва.

*Автор* в реалістичному творі виступає як оповідач, деміург, який не тільки розповідає про героїв, а й створює художній світ за своїми власними законами. Він може бути активним у своїх коментарях (М. Гоголь) або взагалі не втручатись в хід подій і оцінку героїв, як зауважував Г. Флобер («автор — як Бог, він всюди і ніде»).

### Характерні ознаки реалізму

#### — *Об'єктивність, достовірність зображення дійсності.*

Будь-яке справжнє мистецтво в певній мірі відбиває реальність, тобто відповідає життєвій правді. Але саме реалізм як напрям з найбільшою послідовністю втілює принципи життєво-правдивого відображення дійсності. На реальну основу сюжетів своїх творів указувало багато письменників. І.С. Тургенев, зокрема, стверджував, що йому завжди була потрібна зустріч з живою людиною чи безпосереднє знайомство з якимось життєвим фактом, перш ніж приступити до написання нового твору. Ф.М. Достоєвський брав сюжети для своїх романів з кримінальної хроніки в сучасних газетах. Г. Бічер-Стоу після скептичних випадів південців щодо достовірності її «Хатинки дядька Тома» надрукувала іншу — «Ключ до хатинки дядька Тома», своєрідну добірку конкретних документальних джерел, розповідей рабів, уривків з листування, які підтверджували життєву правду її книги.

#### — *Пізнавальне спрямування літератури.*

Література в реалізмі є засобом пізнання людиною себе і навколишнього світу. Письменники-реалісти слідом за сентименталістами й романтиками виявляли інтерес до життя людської душі, вони поглибили уявлення про психологію людини, роботу її підсвідомості через виявлення намірів героя, переживань, зміни станів душі. Так, наприклад, в романах Стендаля з глибоким психологізмом подається історія кохання героїв, як процес «кристалізації почуттів», про який він розмірковував в своєму трактаті «Про кохання».



Варто зазначити також зв'язок реалістичної літератури з історією, соціологією, природознавством. Вплив природознавчих наук найбільше позначився на французькому реалізмі, що сприяло виникненню й розвитку натуралізму.

— **Аналітичний підхід до дійсності.**

Аналітичність є однією з найхарактерніших рис реалізму, який сформувався в XIX ст. під впливом розвитку природознавчих наук. О. де Бальзак, який виявляв надзвичайну увагу до сучасних природознавчих досліджень, зокрема, зазначав: «Перш ніж писати твір, письменник має проаналізувати всі характери, проникнутись всіма звичаями, оббігти всю землю, відчутти всі пристрасті, бо всі пристрасті, країни, звичаї, характери, природні явища і явища моральні, — все має пройти через його аналіз». Г. Флобер свій роман «Пані Боварі» називав аналітичним, тому що в першу чергу він досліджував повсякденне життя французької провінції в усіх його подробицях та дрібницях.

— **Увага до проблем взаємодії людини і середовища.**

Мистецтво реалізму показує взаємодію людини з середовищем, вплив епохи, суспільних обставин на духовний світ і долі героїв. В той же час реалістичний твір обґрунтовує все, що відбувається, не тільки соціально-історичними обставинами, але й психологією героя, його моральним вибором (на відміну від творів натуралістичної школи, в яких людина показується як наслідок спадковості й середовища). Таким чином, реалістичне мистецтво досліджує здатність особистості піднятися над обставинами й протистояти їм, виявляючи свободу волі (згадаймо героїв Ф.М. Достоєвського, О. де Бальзака, Ч. Діккенса та багатьох інших письменників).

— **Історизм.**

Реалізм прагне до багатогранного й глибокого дослідження людини в її взаємодії не тільки з суспільством, а й з історичним процесом. Історизм в літературі — це втілене в образах уявлення про дійсність, що розвивається закономірно і поступово, про зв'язок часів в їхніх якісних відмінностях. Зображуючи минуле, письменник шукає відповіді на актуальні проблеми сучасності, а сучасність осмислюється як наслідок попереднього історичного розвитку. В цьому плані варто згадати масштабні твори Л.М. Толстого, Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Діккенса та інших письменників-реалістів.

— **Типізація характерів і обставин.**

Характерною ознакою реалістичної літератури є «правдиве відтворення типових характерів за типових обставин» (Ф. Енгельс). Літературний герой створюється як узагальнений образ (тип) людської індивідуальності, найбільш характерної для певного суспільного середовища, в ньому втілені характерні ознаки осіб певної категорії. Так, наприклад, коли автор концентрує в образі героя найбільш характерні якості, притаманні групі людей, об'єднаних за національними, професійними чи територіальними ознаками, то в читачів складається враження про «знайомого незнайомця», з яким вони вже зустрічались або десь бачили. Але герой цей — лише плід авторської фантазії. Творчий процес створення типових образів називається типізацією. Типізація характерів відбувається через «правдивість деталей» в «конкретностях» умов буття персонажів.

— **Психологізація предметно-емоційного світу в творі (портрет, інтер'єр, пейзаж).**

Картина світу та характеристика героїв в творі автора подається через низку художніх деталей: елементів пейзажу або портрету, окремих речей, вчинків, психологічних порухів тощо. Дослідник А. Єсін розрізняє зовнішні деталі та психологічні. Зовнішні деталі — пейзажні, портретні, речові — представляють нам предметне оточення людини, зовнішність, навколишнє середовище. Психологічні деталі розкривають нам внутрішній світ людини: думки, почуття, прагнення, бажання. Зовнішня деталь може стати психологічною, якщо вона розкриває внутрішній стан героя (як, наприклад, реальна сокира і образ цієї сокири в душевному житті Раскольнікова з роману Ф.М. Достоевського «Злочин і кара»). Серед прийомів психологічного зображення в творі можна назвати психологічний аналіз, самоаналіз, внутрішній монолог, діалектика душі (що можна простежити на прикладі героїв роману-епопеї Л.М. Толстого «Війна і мир»).

— **Поява синтетичних індивідуальних стилів, в яких поєднувались романтичні та реалістичні елементи.**

Оскільки світогляд та художні пріоритети таких відомих письменників-реалістів, як М.В. Гоголь, Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Ш. та Е. Бронте, були сформовані під впливом естетики романтизму, а вони жили й творили в першій половині століття, то в їхніх творах спостерігається потужний романтичний струмінь. Так, в романі Ш. Бронте «Джен Ейр» романтичний текст посідає чільне

місце, і це поєднання романтичних і реалістичних елементів є однією з першопричин незгасаючого інтересу до роману письменниці. Роман її сестри Е. Бронте «Буреверхи», написаний в середині XIX століття, й дотепер не сприймається в літературознавстві однозначно: настільки переплетені в ньому романтичні, готичні та реалістичні елементи.

## Жанри реалізму

Реалістична література надавала перевагу *епічним жанрам*, зокрема зазначеним нижче.

*Роман* — жанр, який досягає розквіту лише в добу реалізму, тому що виявився найбільш відповідним новому мистецтву з його вимогами зображувати різноманітні сфери життя, суспільні зміни, повсякденну «прозу», пересічного героя тощо. В добу романтизму, коли були інші естетичні пріоритети, провідну роль відігравала лірика, яка впливала на жанри й роди літератури.

В XIX ст. розвиваються такі жанрові підрозділи реалістичного роману, як *соціально-психологічний, соціально-побутовий, роман виховання, політичний, історичний* тощо.

*Характерними ознаками* реалістичного роману є: достовірність зображення сучасності, історизм, соціальний аналіз, типізація, деталізація побуту, вплив навколишнього середовища на характер і вчинки героїв.

Представники: Ф.М. Достоєвський, Л.М. Толстой, Стендаль, О. де Бальзак, Г. Флобер, Ч. Діккенс, сестри Бронте, Т. Фонтане.

*Повість* — епічний твір, який посідає проміжне місце між романом і оповіданням. *Характерні ознаки* реалістичної повісті: схильність до хронікального зображення подій, розповідний хронотоп сконцентрований на вузькому проміжку часу й простору (в межах одного десятиліття, в одному місці), чітко визначений центральний сюжет, головних героїв не більше трьох, інші персонажі мають другорядне значення.

Представники: М.В. Гоголь, І.С. Тургенєв, Ч. Діккенс, Марк Твен.

*Оповідання* — мала форма епічного твору, один з найпопулярніших жанрів світової літератури. *Характерні ознаки*: невеликий обсяг (кілька десятків сторінок, обмежена кількість персонажів,

одна сюжетна лінія (доля головного героя), одна головна проблема (пов'язана з центральним героєм), увага до найдрібніших деталей, які допомагають зрозуміти характер героя.

Представники: А.П. Чехов, І.С. Тургенєв, О. де Бальзак, А. Доде, Марк Твен, Ф. Брет-Гарт, Т. Шторм.

До XIX ст. оповідання не відрізняли від *новел*. На думку радянського літературознавця Б. Ейхенбаума, *новелі* як літературному жанру «притаманні: стислість, гострий сюжет, нейтральний стиль викладу, відсутність психологізму, неочікувана розв'язка». *Оповідання відрізняється від новели* структурою: персонажам або подіям надаються розгорнуті психологічні характеристики, на перший план виступає зображально-словесна фактура.

Представники жанру реалістичної новели: А.П. Чехов, П. Меріме, Г. де Мопассан, О. Генрі.

*Нарис* — жанр, який знаходиться на межі публіцистики й фабулістики. Народження нарису як жанру пов'язане з розвитком журналістики в Англії у XVIII ст., коли виникла необхідність викривати вади суспільства, зображувати типові риси сучасників. В 40-і рр. XIX ст. у Франції вийшло дев'ятитомне видання «Французи в їхньому власному зображенні», в якому письменники намагались передати побутові ознаки певного класу, звички й традиції простого народу, повсякденне життя великого міста як живого організму (Е. Сю «Паризькі таємниці»). Жанр *фізіологічного нарису* активно використовувався російськими письменниками — представниками «натуральної школи», які зосередили свою увагу на описі життя пересічних людей у великому місті, зображенні умов їхнього життя й праці, підкреслюючи соціальну детермінованість характерів.

Представники: Ч. Діккенс, В.М. Теккерей, О. де Бальзак, М.О. Некрасов, В.І. Даль, Д.В. Григорович.

*Ліричні жанри* також були притаманні реалістичній літературі. *Головними темами* поетичних творів стали: гострий аналіз соціальних негараздів, співчуття простій людині, зображення її повсякденного життя, народність.

Представники: М.О. Некрасов та його школа (М.Л. Михайлов, Л.М. Трефолєв, І.С. Нікітін), П.-Ж. Беранже, поети-чартисти (Т. Купер, Т. Карлейль, Е. Баррет-Браунінг).

## Реалізм у європейському та американському живописі

У *французькому живописі* реалізм виявив себе перш за все в пейзажі. Представники так званої *барбізонської школи* (від назви невеличкого села Барбізон неподалік від Парижа) — Т. Руссо, Д. делла Пенья, Ж. Дюпре, К. Тройон та інші, приїздили в цю місцевість, щоб уважно вивчати природу й правдиво її відображувати. На їхню думку, провінційна краса, сільські пейзажі найкраще відображають «справжню» Францію у всій її неповторності.

Близьким до барбізонської школи був пейзажист **Жан-Батіст Каміль Коро** (1796-1875). Його вечірні пейзажі («*Замок Пьєрфон*», «*Міст в Манті*» та ін.) передавали настрої митця, його розуміння й сприйняття природи, частиною якого є людина селянської праці («*Родина жнеця*»). Офіційна критика не сприймала манеру письма художника — вільну, розмашисту, яку він випрацював під впливом англійського романтика Д. Констебла.



Ж.-Б. К. К. Коро. Замок Пьєрфон, 1860.

Певний час працював у Барбізоні **Жан Франсуа Мілле** (1814-1875). Головна тема його картин — світ селянства. Зрілий період творчості митця відзначаний такими картинами, як «*Віятель*» (1850), «*Збиральниці колосся*» (1857), «*Анжелюс*» (*Молитва задля врожаю картоплі*) (1857), «*Смерть і дроворуб*» (1859), «*Людина з мотигою*» (1863).

На картині «*Анжелюс*» показані селянин із своєю дружиною, які на мить відірвавшись від своєї праці, слухають вечірній благовіст. Приглушена гамма кольорів, що складається з м'яко згармонованих червонувато-коричневих, сірих, блакитних, майже синіх і бузкових тонів. Темні силуети селян із схиленими головами, які чітко вимальо-



Ж.Ф. Мілле. Анжелюс. 1857.

голосив творче кредо: «Спромоглись передати звичаї, ідеї та вигляд моєї епохи, згідно з моєю оцінкою; бути не тільки живописцем, а й людиною; словом, створювати живе мистецтво». В 1855 р., коли його картини не були прийняті на Паризьку міжнародну виставку, ми-



Ж.Д.Г. Курбе. Після обіду в Орнані. 1849

тець у дерев'яному бараці, який він назвав «Павільон реалізму», відкрив свою власну експозицію. На картинах Курбе були зображені переважно мешканці його рідного Орнана та найближчих селищ південно-західної Франції, сцени повсякденного провінційного життя: «*Після обіду в Орнані*» (1849), «*Поховання в Орнані*» (1849), «*Дробильники каменю*» (1849-1850) та багато інших. Картина «*Після обіду в Орнані*» — перший великий «реалістичний» формат, яким Г. Курбе кинув виклик академічному живопису. На картині майже в натуральну величину зображені батько художника та його знайомі, які після обіду слухають музику. Всупереч жанровим вимогам тодішнього живопису, сцена вражає своєю повсякденністю і звичайністю. Художник таким чином наголошував на праві зображувати сцени повсякденного життя з документальним підтекстом.

Серед майстрів художньої графіки цієї доби варто назвати **О.**

вуються над лінією небокраю, підсилюють загальну стислість композиції, яка набуває в цілому епічного звучання. «Анжелюс» сприймається не як звичайна вечірня молитва, а як молитва за всіх тих, хто працював на цій землі.

Не менш видатним художником-першопроходцем реалізму вважається **Жан Дезире Гюстав Курбе** (1819-1877), який в своєму «Маніфесті реалізму» (1855) ви-

тець у дерев'яному бараці, який він назвав «Павільон реалізму», відкрив свою власну експозицію. На картинах Курбе були зображені переважно мешканці його рідного Орнана та найближчих селищ південно-західної Франції, сцени повсякденного провінційного життя: «*Після обіду в Орнані*» (1849), «*Поховання в Орнані*» (1849), «*Дробильники каменю*» (1849-1850) та багато інших. Картина «*Після обіду в*

**Домье, Гаварні, Г. Доре.** В живописі **Оноре Домье** (1808-1879) зображує світ праль, водоносів, ковалів, бідних городян, міського натовпу, подаючи фрагменти повсякденного життя: «**Повстання**» (1848), «**Родина на барикаді**» (1848-1849), «**На вулиці**» (1850-1855), «**Праля**» (1861)), «**Вагон III класу**» (1862).

В **Росії** початок реалістичного мистецтва пов'язують з картиною **Павла Андрійовича Федотова** «**Сватання майора**» (1848), сюжет якої розкриває цілий ряд різноманітних характерів. Тема картини — шлюб за розрахунком, в якому свій зиск одержують всі: майор, збіднілий дворянин, який хоче одружитись з донькою багатого купця й вирішити таким чином свої грошові проблеми; купець, якому до багатства не вистачає зятя-дворянина; його дружина, яка хоче довести до кінця вигідну угоду, та й сама наречена, яка не сприймається як жертва батьківського свавілля. Не менш колоритні й другорядні образи картини, інтер'єр, предметне оточення, які є атрибутами світу купецького дому. Автор не ідеалізує і не критикує те, що відбувається — все це епізод життя як воно є.



П.А. Федотов. Сватання майора. 1848

Розвиток реалізму в російському мистецтві був пов'язаний з творчістю художників-передвижників, випускників імператорської Академії мистецтв, які в 1863 р. створили «Санкт-Петербурзьку артіль художників», а в 1870 р. перейменували її в «Товариство передвижних художніх виставок». Художники-передвижники орієнтувались на сучасність, розробляючи переважно жанрово-побутові сюжети. Їхні твори, незалежно від обраного жанру (історичний, пейзажний, портретний) висвітлювали сучасне життя, з його соціологічною й психологічною гостротою. Перша виставка відбулась в 1871 р. Розквіт руху передвижників припадає на 80-і рр. XIX століття.

Серед картин одного з членів-засновників товариства художників-передвижників **Василя Григоровича Перова** (1834-1882) — «**Сільський хресний хід на Пасху**» (1861), «**Приїзд гувернантки до купецького дому**» (1866), «**Трійка. Учні майстрові везуть воду**»



В.І. Перов. Трійка. 1866.

вигляд, старий одяг, який не захищає від холодного пронизливого вітру. На обличчях, не по-дитячому зосереджених, застиг вираз приреченості долі. Безвихідь та похмурість картини підкреслює суцільний міський мур, розташований на задньому плані. Композиція виконана в сіро-білих, брудних відтінках, що посилювало відчуття бездомності, безвиході та відчаю. Картина мала великий резонанс, художнику вдалось привернути увагу суспільства до такого нестерпного явища, як використання дитячої праці.

Становлення художнього метода **Василя Дмитровича Поленова** (1844-1927) відбувалось під впливом дружби з І.С. Тургенєвим,



В.Д. Поленов. Бабусін сад. 1878.

(1866), «**Мисливці на привалі**» (1871). Картина Картина «**Трійка. Учні майстрів везуть воду**» вражає зображенням суворої правди своєї доби: адже діти, яких віддавали на навчання до майстрів, потрапляли в справжнє рабство, їх примушували виконувати тяжку роботу, принижували, били. На картині зображені троє дітлахів, які тягнуть діжку з водою по змерзлій дорозі. Втомлені, худі обличчя, знесилений

який його познайомив з роботами художників барбізонської школи. Серед його відомих робіт — «**Московський дворик**» (1878), «**Зарослий ставок**» (1879), «**Старий млин**» (1880) та ін. Картина «**Бабусін сад**» (1878) передає живописну віртуозність майстра в поєднанні з романтичними тургенєвськими мотивами життя «дворянських гнізд». Беззаперечно, родина цих жінок пам'ятала про кращі часи,



про що свідчать могутні коринфські колони, фронтон з ліпниною, колись урочистий вхід зі сходами на другий поверх, великі вікна, чавунна решітка перил. А зараз це майже руїни, які художник подає в контрасті з садовою стежкою, залитою сонячним світлом і розрослими деревами й чагарниками, що колись були садом. В картині передана ностальгія за минулими часами XVIII століття.

Своїм соціальним спрямуванням відомі картини **Іллі Юхимовича Рєпіна (1844-1930)** «*Бурлаки на Волзі*» (1873), «*Іван Грозний та син його Іван*» (1885), «*Не чекали*» (1887), «*Запорожці*» (1891) та інші. Картина «*Хресний хід в Курській губернії*» (1883) виходить за межі побутового жанру. Художник показує не тільки процесію хресного ходу, а саме сільське життя в людському розмаїтті, представників різних верств населення. В картині все реалістично: від стовпу пилу й яскравого сонця до ретельно виписаних груп людей: в центрі — заможні парафіяни, по краях — бідняки, яких відтісняють від привілейованих багатіїв сердиті жандарми.



І.Ю. Рєпін. Хресний хід в Курській губернії. 1883 р.

Церковники, міщани, купці, жебраки — всі образи індивідуалізовані, їхні обличчя, одяг, жести висловлюють зарозумілість і самовпевненість одних та покору і смиренність інших.

До групи передвижників також належали художники-пейзажисти **І.І. Шишкін**, **О.К. Саврасов**, майстри жанрових та історичних картин **І.М. Крамської**, **В.І. Суріков**. В різний час серед передвижників були **М.М. Ге**, **Г.Г. М'ясоєдов**, **І.І. Левітан** та інші.

В **Англії** в першій половині XIX ст. помітний внесок в реалістичний живопис зробив **Джон Констебл (1776-1837)**, якого називають «батьком» реалістичного пейзажу нового часу, котрий виступив проти умовно-ідеалізованих уявлень про природу. Його пейзажі — сільські околиці Англії в конкретно-реалістичному зображенні. Він першим почав писати свої пейзажі з натури. Його «*Флетфордський млин*» (1817) — перша з серії картин, які передавали багатство рідної природи при перехідному атмосферному стані (від минулого



Д. Констебл. Віз для сіна. 1821.

дошу до сонця). «Собор Солсбері з єпископського саду» (1823) він писав багато разів в різні пори року, з різних точок зору. Собор, незважаючи на те, що знаходиться на дальньому плані, є організуючим елементом композиції: він органічно злитий з природою й повсякденним життям. Картина «Віз для сіна» для більшості людей — справжній британський пейзаж ХІХ ст. В центрі полотна відображений звичайний віз для перевезення

сіна з запряженими двома кіньми, які повільно йдуть по міліні невеликої річки. Праворуч видніється напівприхована рослинністю маленька сільська пристань, живописний сільський будинок, декілька крупних дерев з майстерно виписаним листям. Як і в більшості полотен цього майстра, вражає небо: воно здається живим, здається, що можна відчутти рух хмар, їхню структуру. Лани й дерева далекого пейзажу ліворуч мають тіні від цих хмар, що примушує всікольорі грати й переливатись напівтонами. Множинність відтінків одного кольору створюють загальну тональність картини. Е. Делакруа називав Д. Констебла «реформатором» пейзажного живопису».

Наприкінці 1830-початку 1840 рр. існувала група художників «Кліка», заснована Р. Даддом. Митці (А. Егг, А. Елмор, В.П. Фрайт, Г. Н. О'Ніл, Д. Філіп, Е.М. Ворд) виступили проти «ретроградних традицій Академії Мистецтв, які не відповідали вимогам сучасного мистецтва» на користь побутового жанру. Не сприймали вони також і мистецтво прерафаелітів, вважаючи їхні твори ексцентричними й примітивістськими. Художники зустрічались кожного тижня, щоб писати картини на конкретну тему, зазвичай, на сюжети з історії або з сучасних літературних творів. Одним з відомих представників групи був **Август Леопольд Егг** (1816-1863), друг письменника Ч. Діккенса і прерафаеліта В.Х. Ханта. В 1858-1859 рр. під впливом моралізаторських серій В. Хогарта і творчості В. Ханта А. Егг написав триптих «**Минуле і теперішнє**». На виставці художник розмістив першу картину в центрі, а дві інших — по боках. Глядач мав

«прочитати» в трьох окремо взятих картинах історію процвітаючої родини, яка розпадається через подружню зраду. Справа в тому, що вікторіанська мораль того часу була суворою до адюльтерів з боку жінок, до чоловіків же в суспільстві ставились по-блажливо. На картині зображена сцена викриття зради: пригнічений чоловік з листом в руці придавив ногою портрет коханця, дружина



А.Л. Егг. Минуле і теперішнє. 1. 1858.

знепритомніла. Інтер'єр кімнати в А. Егга наповнений символами: браслети на руках жінки асоціюються з кайданами й одночасно натякають на шлюбні узи; картини на стінах з промовистими сюжетами кораблетрощі й вигнання з Едему. Але найяскравіша деталь — це книга, на якій доньки виклали картковий будиночок, із зазначенням автора — француза О. де Бальзака, який багато писав про подружні зради і вважався знавцем шлюбних стосунків.

На другій картині зображені діти за п'ять років. Мати давно вигнана з родини, батько помер. Осиротілі дівчата сумують у спорожнілому будинку. Чорна сукня на старшій сестрі не тільки свідчить



А.Л. Егг. Минуле і теперішнє. 2.



А.Л. Егг. Минуле і теперішнє. 3.

про траур по батькові, а й вказує на символічну «смерть» всієї збездиченої родини для «пристойного» товариства. В той же час їхня мати з дитиною на руках, притулившись під аркою лондонського мосту, задивилась на місяць. Сяюча місячним світлом стежка вабить нещасну жінку знайти вічний спокій в річці. Знакові деталі — афіши комедій з промовистими назвами «Жертви» Т. Тейлора та «Ліки від кохання» Т. Паррі поруч з рекламою «розважальних екскурсій до Парижа» сприймаються як можливий натяк на згубний вплив легковажної французької нації. Розміщення А. Еггом картин не за хронологічним часовим порядком мистецтвознавці назвали «передвістям кіномонтажу».

Шотландський і англійський художник і журналіст **Вільям Сімпсон** (1823-1899) був очевидцем Кримської війни, автором багатьох картин з батальними сценами й буднями англійської армії для «Illustrated London News», першої в світі ілюстрованої щотижневої газети.



В. Сімпсон. В англійській траншеї. 1855.

Під час перебування в Криму 1854-1855 рр. він написав «Бомбардування Севастополя артилерією англійців», «Нічний бій англійської батареї», «Англійські офіцери зустрічають Різдво», «Бій кавалерії 19 вересня 1854 р.», «Кладовище союзників під Балаклавою» та багато інших.

Працюючи військовим кореспондентом, В. Сімпсон зробив численні репортажні серії малюнків з театрів військових дій в Криму, під час повстання сипаїв, з франко-пруської, Другої Афганської війни, в Палестині, Суеці, Абіссинії, Персії.

На цей період також припадає творчість портретиста **Д. Річмонда** (1809-1896), майстра натюрмортів **Е. Ладелла** (1821-1886) та інших митців, які відобразили реалії англійського життя вікторіанської доби.

До середини ХІХ століття провідним жанром **американського** живопису був пейзаж (представники групи «Школа річки Гудзон», в яку входило більше 50 пейзажистів двох поколінь). Відомі пейзажисти **Т. Коул**, **Е. Дюран**, **Ф.Е. Черч**, **А. Бірштадт** та інші митці

багато подорожували, малюючи свої картини з натури.

**Томас Ікінс** (1844-1916) — один з засновників реалістичного напрямку, художник, графік, скульптор, фотограф, педагог, одним з перших звернувся до зображення міського життя Америки. В 1876 р. на Всесвітній виставці в Філадельфії шокував своїм масштабним полотном *«Клініка Гросса»*. На картині — відомий хірург Семюел Гросс в своїй клініці проводить операцію в присутності студентів. Сучасного глядача здивує, що присутні не одягнені в операційні костюми, без рукавичок (як, скажімо, на іншій картині художника *«Клініка лікаря Егню»*), але на той час спеціальний одяг для хірургів був рідкістю, а рукавички почали використовувати лише за десять років.

**Вінслов Гомер** (1838-1910) — художник-пейзажист, гравер, під час Громадянської війни робив ескізи і малюнки про війну та її наслідки, з яких потім малював картини. Після війни поїхав до Парижа, де малював пейзажі й сцени міського життя; його творчість наближена до барбізонської школи. Найбільшу відомість йому принесли картини морської тематики, сценки з сільського життя, життя рибачьких селищ. Незважаючи на обмеженість виражальних засобів, В. Гомер чудово передавав настрої. На картині *«Порив вітру»* зображується властива дитинству атмосфера щастя, свіжого літнього дня. Через сильний вітер човен нахилився на один бік, рибак і троє хлопчиків намагаються відновити рівновагу, пересівши на один бік човна.



Т. Ікінс. Клініка Гросса. 1876



В. Гомер. Порив вітру. 1873-1876

Картина навіює мрії про плавання, пригоди, далекі землі і в той же час передає відчуття самотності людини в безкрайньому морі.

Джеймс Еббот Мак-Нейл Вістлер (1834-1903) був майстром живописного портрету, а також офорту й літографії. Один з відомих тоналістів — попередників імпресіонізму та символізму. Його картина *«Біля роялю»* (1859) привернула увагу критики «справжніми відчуттям кольору й чудовою силою композиції й дизайну, які демонструють розуміння природи». На картині зображені мати, яка сидить за роялем, та її донька. Художник ефектно протиставив кольорі: мати — в чорному, дівчинка — в білому. В подальших роботах він буде демонструвати свою природну схильність до новизни і різноманітних гармоній кольорів. *«Гармонія в зеленому і рожевому: музична кімната»* (1861), *«Симфонія в білому № 1: дівчина в білому»* (1862), *«Симфонія в білому № 2: дівчина в білому»* (1863), *«Симфонія в білому № 3: дівчина в білому»* (1865-1867).

Найбільш відома картина Д. Вістлера — *«Портрет матері»*, яка ще має назву *«Варіації в сірому та чорному»*. На полотні — мінімум деталей, відсутність строкатості кольорів, проста, майже площинна композиція, за яку художника багато критикували тодішні поціновувачі мистецтва. Мати зображена в профіль, сидячи на ступі (враховуючи, що це жінка похилого віку). Кольорова інтерпретація цілком відповідає позиції тоналізму — домінують чорний і білий кольори, з яких складається весь сюжет.



Д. Вістлер. Варіації в сірому та чорному. Портрет матері. 1871.

На межі ХІХ-ХХ ст. в живопису США переважали два напрями — імпресіонізм і академічний реалізм. Втім з'явилися художники, які воліли показува-

ти в своїх картинах реальне життя міста з неприкрашеним побутом, дітей вулиць, повій, алкоголіків, життя багатоквартирних будинків. Ідеолог цього руху **Роберт Генрі** (1865-1929) вимагав від своїх учнів, щоб їхні «фарби були такі ж реальні, як бруд, грудки кінського лайна та сніг взимку на Бродвеї». За таку прихильність цей напрям

одержав назву «школа смітєвих відер» або «школа урни для сміття». До «школи смітєвих відер» входила група художників з Нью-Йорка: **Джордж Беллоуз** (1882-1925), майстер зображення міського життя, автор картин зображення кривавих сцен боксу, насильства («**Демпси і Фірно**», 1909); **Еверетт Шинн** (1876-1953), який написав численні картини Нью-Йорка та театральних залаштунків, проводячи паралелі між театром і людьми в їхньому повсякденному житті («**Автопортрет**», 1901); **Джордж Беньямін Люкс** (1866-1933), починав як газетний



Р. Генрі. Сніг в Нью-Йорку. 1902.

художник, але під впливом Р. Генрі звернув увагу на відображення соціального життя в мистецтві («**Хестер-Стріт**», 1905); **Джон Слан** (1871-1951), який під впливом «школи смітєвих відер» вступив до Соціалістичної партії, зображував дозвілля робітничого класу («**Бар Максорлі**», 1912).

Пізніше, в 1870-х рр., європейський реалізм розпадеться на дві гілки: натуралізм та імпресіонізм.

## Мода доби реалізму

В 40-і рр. XIX століття у Франції — законодавиці мод — характер жіночого костюму змінюється. За визначенням письменника А. де Мюссе, з'являється новий тип світської модниці — «левиці»: зразок світської вишуканості та елегантності, з аристократичною блідістю та незвичайним блиском очей. В той же час вона вміла користуватись пістолетом, їздити верхи, фехтувати, плавати, палити та пити шампанське. Чоловік — світський «лев» — царював на паризьких бульварах, вражаючи всіх своїми вишуканими манерами.

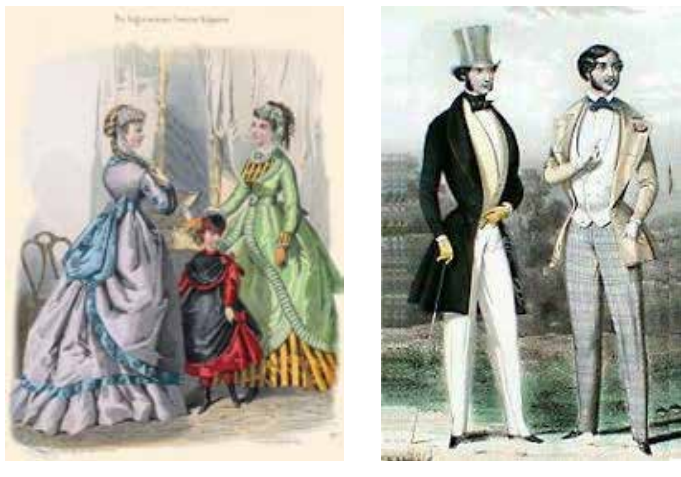


Зразки головних уборів середини XIX століття

На моду цього періоду вплинули твори Ч. Діккенса: почалось захоплення доброчинністю. Під впливом англійської моди носили гладко зачесане на прямий пробор волосся, яке довгими локонами спадало на плечі, зачіску «баранячий ріг» (на зразок зачіски XIV століття). Іноді її прикрашали страусиним пером, яке спускалось на плече й одержало назву «лисячий хвіст». Лоб прикрашали фероньєркою (ланцюжок або стрічка з дорогоцінним камінням); на голові носили капелюхи-«кибитки».

На початку вікторіанської доби сформувався еталон чоловічої краси: високий чоловік з тонкою талією. В чоловічому гардеробі незмінною річчю був сюртук, який спочатку припускав широкий спектр кольорів, але до кінця століття «звувився» до чорного й сірого. В другій половині XIX ст. сюртук став коротшати й поступово перетворився на піджак. Верхній одяг відрізнявся різноманітністю фасонів: сак (коротке, одно й двобортне пальто), бурнус (пальто з вузькими рукавами, спереду оздоблене шнурами), каррик (зимове пальто з хутровим коміром, іноді — з кількома). В міжсезоння носили плащі-макінтоші й плащі-палетто. А пальто-честерфілд, яке з'явилося в середині XIX ст. завдяки законодавцю мод графу Честелфілду, носять й до нашого часу. Особливим шиком було пальто з оксамитовим коміром. Зачіски чоловіків стали довшими, іноді волосся завивали. В моді був циліндр, капелюхи болівар і гарібальді.





Чоловіча та жіноча мода середини XIX століття

Пізніше, в 60-і рр. з'явилися манишки й манжети, які заміняли сорочки: вони створювали ілюзію дорогої білизни для людей середнього статку й називалися «дешева розкіш».

В 1850-і рр. в Англії в моду увійшла клітинка. Королева Вікторія та принц Альберт були закохані в Шотландію й, звичайно, звернули увагу на місцевий популярний малюнок тканин. Слідом за ними в «шотландку» одяглась вся країна.

Після революції 1848 р. в країнах Європи відбувається розширення суспільства, й замість дрібнобуржуазних мод бідермайера настає час розкоші. В 50-60-і рр. надзвичайного успіху досягає стиль XVIII ст. рококо, тому цей період почали називати другим рококо. Значну роль в розповсюдженні моди в ці роки зіграв винахід швейної машинки.

Силует жіночих суконь визначається природною довжиною талії, зниженою лінією плечей та надзвичайно широкою спідницею, нижня частина якої прикрашалась усілякими буфами, оборками, воланами. Спочатку для створення широкої форми підодягали до восьми накрохмалених нижніх спідниць, потім в моду ввійшов кринолін — обручі, які надавали сукні потрібну форму. Втім через незручність кринолін невдовзі вийшов з моди, його змінили турнюри (пристосування у вигляді маленької подушки, яке підкладали під

сукню ззаду нижче талії для надання пишності фігури). Під сукню обов'язково надівали корсет.

Верхнім одягом були фігаро, накидки, ротонди, шалі, особливо з китайського крепу й вишивкою. З'явився жіночий зимовий одяг: коротка, нерідко оксамитова кофта з хутряною обробкою. Головні убори не змінилися: капелюшки, очіпки, наколки, які робили з дорогих мережив. В моді також були довгі ланцюжки, прикрашені перлами, брошки, персні, браслети, золоті шпильки.



### **Контрольні запитання та завдання**

1. Дайте визначення реалізму та схарактеризуйте його головні чинники.
2. Як вплинула філософія позитивізму на розвиток реалізму?
3. Які досягнення в природничих науках в ХІХ ст. вам відомі?
4. В чому полягає різниця між романтизмом і реалізмом?
5. Які жанри притаманні реалістичній літературі?
6. Схарактеризуйте жанр реалістичного роману. Назвіть його представників та їхні твори.
7. Які теми розробляли художники-реалісти?
8. Яке ви маєте уявлення про моду 40-80-х рр. ХІХ століття?
9. Опрацюйте тему «Реалізм у музиці».
10. Опрацюйте тему «Реалізм в архітектурі».

# РЕАЛІЗМ В РОСІЇ



І.Ю. Рєпін. Не чекали. 1884-1885

**М**етод реалізму в російській літературі сформувався приблизно в 20-ті роки XIX ст. в творчості О.С. Пушкіна, О.С. Грибоєдова, І.А. Крилова. Засновником реалізму як художнього напрямку в російській літературі є О.С. Пушкін, який почав писати «Євгенія Онегіна» як романтик, а закінчив як реаліст. Ще в 1824 р. О.С. Пушкін відчув необхідність писати про сучасне життя і сучасного героя іншими засобами, які б суттєво відрізнялись від романтичних. Проте ще деякий час в літературі реалізм розвивався паралельно з романтизмом, враховуючи кращі його здобутки. У творчій практиці багатьох письменників, які вважаються реалістами, помітні романтичні тенденції. Це можна простежити й у творчості самого О.С. Пушкіна, М.Ю. Лермонтова, М.В. Гоголя.

Критик М.Г. Чернишевський у роботі «Нариси гоголівського періоду російської літератури» (1856 р.) називає:

**період 1820-х — початку 1830-х рр.** – пушкінським періодом, коли в літературі панувала поезія, а **1830-40 рр.** – гоголівським, коли починає домінувати проза, коли М.В. Гоголь став головою критичного напрямку російської літератури, а В.Г. Белінський - його теоретиком.

Провідні жанри в російській реалістичній літературі: роман, повість, фізіологічний нарис.

З середини ХІХ століття починається розквіт реалістичного роману в багатьох своїх жанрових підрозділах: соціально-психологічний (І.С. Тургенєв, Ф.М. Достоевський, Л.М. Толстой), соціально-побутовий (І.О. Гончаров), сатиричний (М.Є. Салтиков-Щедрін), роман-хроніка (М.Є. Салтиков-Щедрін), філософський (Ф.М. Достоевський), роман-трагедія (Ф.М. Достоевський), ідеологічний (М.Г. Чернишевський), роман-епопея (Л.М. Толстой).

#### Характерні ознаки російського реалізму:

- критицизм, викривальний пафос;
- духовно-естетична домінанта творчості письменників;
- зосередженість на людині й людських цінностях;
- російським письменникам були притаманні: глибока світоглядна занепокоєність, інтерес до корінних проблем життя (суспільного, морального і духовного), активна позиція у ставленні до дійсності, наявність власної позитивної програми.



Обкладинка альманаху «Фізіологія Петербурга»

В формуванні й затвердженні російського реалізму важливу роль відіграла «**натуральна школа**». Вперше цей термін застосував Ф.В. Булгарін, воюючи з реалістами, а підхопив В.Г. Белінський, на думку якого назва школи відповідала її завданню: правдиво відображувати життя з натури, без прикрас. Батьком цієї школи вважається М.В. Гоголь, вождем і натхненником – В.Г. Белінський, організатором – М.О. Некрасов.

Радянський дослідник М.І. Пруцков виділяє наступні **періоди «натуральної школи»**.

**I — (1835-1842 рр.)** - передісторія. Вихід п'яти петербурзьких повістей М.В. Гоголя, які вплинуть на творчість письменників майбутньої «натураль-

ної школи»: зображення великого міста, його соціальних контрастів, доля «маленької людини», побуту її жалюгідного існування.

**II — (1842-1845 pp.)** — організаційне формування. В 1845 р. виходить перша частина альманаху «Фізіологія Петербурга», в назві якого вже були зазначені урбаністичний нахил і жанрова специфіка. Серед учасників — В.І. Даль («Петербурзький двірник»), Д.В. Григорович («Петербурзькі шарманщики»), Є.П. Гребінка («Петербурзька сторона»), М.О. Некрасов («Петербурзькі кути») та інші.

**III — (1846-1848 pp.)** - розквіт. Виходять альманахи «Фізіологія Петербурга» (друга частина), «Перше квітня», «Петербурзький збірник», які стали естетичними маніфестами школи. Письменники усвідомлювали життя в його соціально-побутовій характеристиці, типізували явища дійсності, посилювали соціальність. Це помічається в портретно-побутових і мовних деталях. В 1846 р. в «Петербурзькому збірнику» був надрукований перший роман Ф.М. Достоевського «Бідні люди».

**IV — (1848-1850 pp.)** — епілог. Школа припинила своє існування, тому що було виконано її завдання: виростити нову генерацію молодих письменників, які затвердили реалізм в літературі.

## Гоголівський міф про Петербург

Гоголівський міф про Петербург є винятковим явищем в російській літературі XIX століття. Сприйняття міста письменником-не-петербуржцем відобразилося в створюваному Гоголем петербурзькому тексті, з якого, відбившись крізь призму глибинної міфологічності художнього мислення творця, виник авторський міф про Петербург. Письменник, використовуючи відкрити романтизмом можливість не книжного, життєвого ставлення до міфологічних символів, звертається до міфологізування як до літературного прийому навіть на найбільш прозаїчному матеріалі.

Петербург у Гоголя виступає у двох іпостасях: як об'єкт і як суб'єкт дослідження. Письменник створив цілісний



«індивідуалізовано-мінливий» образ міста, який забезпечується трьома основними оповідними точками зору: зображення ззовні і зверху (погляд із Європи, з Москви), на «рівні очей» («Невський проспект», зміна якого протягом доби закінчується появою демона як головного розпорядника гоголівської петербурзької фантазмагорії), ззовні і знизу (погляд з України, сприйняття Петербурга приїжджим, наївним провінціалом, який тяжіє до стихії фольклорної свідомості).

Гоголівська петербурзька демонологія складається з міфологізації природної сфери (постійний холод нагадує царство Аїда), вуличного освітлення і певних демонічних осіб, що діють в цьому місті (демонічний лихвар Петроміхалі, одноокий кравець Петрович, жінка як суб'єкт спокуси).

Типове для героїв бажання протистояти фантазмагоричності петербурзької дійсності подається у Гоголя у вигляді цілого ряду міфів (про самозванця, мрійника, переписувача), які складають «міфологічний словник» авторського петербурзького тексту.

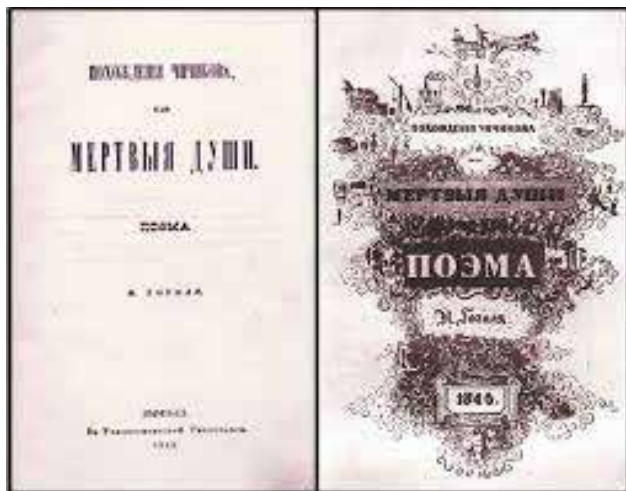
Гоголь, моделюючи петербурзьку дійсність за законами міфологічного мислення, прийшов до висновку про нестерпність життя в такому місті, причому заперечення міського світу в нього було пов'язано з передчуттям неминучості його загибелі і набувало тонів апокаліптичної есхатології.

## Поема М.В. Гоголя «Мертві душі» (1842)

За визначенням Гоголя, «*Мертві душі*» — поема. Але твір має також всі ознаки соціально-побутового, соціально-психологічного з елементами шахрайського романів.

«Мертві душі» - це поняття, яке в поемі постійно переходить із однієї смислової площини до іншої (мертві душі — як померлі кріпаки і як духовно омертвілі поміщики і чиновники; купівля мертвих душ і мертвеність як характерологічна ознака того, хто живе).

Автор задумав свій твір у трьох частинах, щоб показати сучасне життя з усіх боків, як негативних, так і позитивних (як в дантівській «Божественній комедії»). Перший том був надрукований у 1842 р. Над другим томом Гоголь в складних умовах, відомо, що він двічі спалював свій рукопис (в 1845 і в 1852 р.), збереглося лише п'ять розділів. Третій том написаний не був.



Сюжет «Мертвих душ» складається з трьох зовнішніх замкнених, але внутрішньо дуже пов'язаних між собою ланцюжків: *поміщики, міське чиновництво і життєпис Чичікова*. Кожний з цих ланцюжків допомагає докладніше і глибше розкрити ідейний і художній задум Гоголя. Побудова твору лінійна.

В творі здійснилося перенесення акценту на *загальнонаціональну, загальноросійське*. З установки на конкретно-національне витікає і основне ліричне супроводження сюжету: знамениті пасажи про Русь-трійку, про російське слово, про російське «вміння звертатися» тощо).

Характерна особливість гоголівського стилю – підвищений інтерес письменника до зображення побутового, предметного оточення його героїв. Незвичайно спостережливий митець, Гоголь вмів знаходити відбиття характеру людини в навколишніх дріб'язках побуту (речі, меблі, предмети домашнього вжитку).

## Творчість Ф.М. Достоевського

Він більшою мірою, ніж будь-хто інший,  
є творцем сучасної прози.  
Він вдихнув у прозу таку внутрішню напруженість,  
яка зараз сягнула найвищої межі.

Дж. Джойс

В творчості письменника **Ф.М. Достоевського (Федор Михайлович Достоевский, 1821-1881)** відбилися найскладніші питання суспільного життя Росії періоду глибокої кризи самодержавно-поміщицької системи і бурхливого розвитку капіталістичних відносин. Його романи можна вважати «духовною автобіографією», розлогою енциклопедією морально-духовних пошуків людини, яка значно випередила свій час і залишила багато виразних і болючих питань буття людини в сучасному світі.



Майбутній письменник народився в Москві **30 жовтня (11.11.) 1821 року**. Освіту здобув

в московських приватних пансіонах і Головному військово-інженерному училищі в Санкт-Петербурзі, яке закінчив в 1843 р.

Першим твором письменника був роман «**Бідні люди**» (1846), який ще в рукопису здобув високу оцінку В.Г. Белінського, М.О. Некрасова, пізніше О.І. Герцена, М.Г. Чернишевського, які сприйняли його як програмний твір для всього демократичного, гоголівського напрямку російської літератури. Це був перший досвід «соціального роману».

Роман «Бідні люди» багато в чому продовжував гоголівські традиції: сюжет про «бідного чиновника», «фізіологічні» вставки тощо. Але на відміну від Гоголя Достоевський зробив предметом зображення «не дійсність героя, а його самосвідомість, як дійсність другого порядку».

За жанром – роман *епістолярний*, що дозволяло не просто розповідати про поневіряння «маленьких людей» в Петербурзі, але й розкрити багатство їхнього внутрішнього світу в листуванні. Ро-



ман складається з листів дрібного чиновника Макара Девушкіна та бідної дівчини Вареньки Добросьолової. У листах героїв розкривається широка панорама столичної дійсності, проходить ціла галерея різних людей, більшість з яких — бідняки, люди чесні, делікатні, готові прийти на допомогу ближньому. Твір привернув увагу читачів ствердженням моральної переваги простих людей над представниками заможних класів.

Наступні твори письменника — психологічна повість «*Двійник*» (1846), фантастична «*Хазяйка*» та «*Пан Прохарчін*» (1847) — були стримано зустрінуті критикою, особливо В.Г. Белінським. Довгий час літературознавці конфлікт між критиком і письменником пояснювали ідеологічними розходженнями. Проте конфлікт цей в значній мірі був викликаний своєрідністю літературно-естетичної програми молодого письменника, на що вказував критик В.М. Майков в роботі «*Критичні дослідження (1845-1847рр.)*». В.М. Майков зазначає: «І Гоголь, і п. Достоевський зображують дійсне суспільство. Але Гоголь — поет переважно соціальний, а п. Достоевський — переважно психологічний. Для одного індивідуум важливий як представник певного суспільства або відомого кола; для іншого саме суспільство цікаве через вплив його на особистість індивідуума».

**Перший — ранній петербурзький — період** (1845-1849) був закінчений арештом та ув'язненням у Петропавлівській фортеці в справі петрашевців. Всіх учасників гуртка М.В. Буташевич-Петрашевського за обговорення ідей соціалістів-утопістів, проблем свободи, а Достоевського за читання забороненого листа Белінського до Гоголя засудили до страти. Втім смертна кара була замінена іншим вироком — чотирма роками каторги і подальшою солдатчиною з правом вислуги.

**1850-1854 рр.** - перебування в Омському каторжному домі, солдатська служба в Семіпалатинську і відставка в чині підпоручика (1859).

**Творчість «сибірського періоду»:** друкує повісті «*Дядечків сон*», «*Село Степанчиково та його мешканці*» (1859), збирає в'язничний фольклор, який складе його «Сибірський зошит».

## Другий — зрілий — петербурзький період (1859-1881)

**1861р.** – початок видання журналу братів М.М. і Ф.М. Достоевських «Час». Суспільно-філософським підґрунтям журналу стала *теорія «грунтівництва» («почвенництва»)*. На думку Достоевського, шлях до Золотого Віку, Гармонії стверджувався в моральному зближенні з «грунтом», із споконвічним світосприйняттям народу, його християнськими ідеалами, «вселюдністю». *Головна задача сьогодення* – знищити станові відмінності, поділитися з народом знаннями і залучити його до культури, а самим сприйняти від народу високі моральні устої його життя. Росія повинна розвиватися за власним історичним шляхом, який допоможе їй уникнути революційних конфліктів і встановлення панування законів капіталізму.

**Полеміка початку 1860-х рр. на сторінках журналу «Час»:** про художність в літературі (стаття «Пан – бов і питання про мистецтво»), суперечки з революціонерами-демократами (журнал «Сучасник») і слов'янофілами («Російський вісник»). Письменник називав період 1860-1864 рр. — «часом перероджень і переконань». Він остаточно відмовляється від соціалістичних ідеалів, вважаючи це наслідками зіткнення з дійсністю першої половини 1860-х років.

**Видавницька діяльність.** З 1861 по 1863 рр. Достоевський разом з братом видавав журнал «Час», а з 1863 по 1864 рр. — журнал «Епоха». Пізніше, в 1873-1874 рр., редагував журнал «Громадянин», на сторінках якого виступив в новому жанрі — *«Щоденнику письменника»*.

В перших номерах журналу «Час» друкувався його черговий петербурзький роман *«Скривджені і зневажені»* (1865). Цей твір ніби випереджає поетику, мотиви, теми, образи майбутніх творів письменника: психологізм у розкритті внутрішнього світу героїв, духовна близькість бідних людей, тема страждання дітей, герой «західницького» типу — носій зла. Це перший багатопроблемний роман Достоевського. Характерною його особливістю є гострий сюжет з елементами детективу, створенням атмосфери таємничості й загадковості. У творі змальовано багато моделей типових характерів, які можна віднести до скривджених і зневажених: чесний, довірливий управляючий Іхменев, його дочка Наташа, дівчинка Неллі, її мати та ін. Тут з'являється також тип героя-індивідуаліста

князя Валковського, який втратив «російський ґрунт» і керується цинічним розрахунком і зухвалим егоїзмом. У романі відчувається вплив творів О. Пушкіна, Ч. Діккенса, Е. Сю, Е.Т.А. Гофмана, Ф. Шіллера, Жорж Санд.

### «Велике п'ятикнижжя» письменника (романи 1860-1870-х рр.)

**1866 р.** – роман *«Злочин і кара»*.

Первинний задум – *«П'яньєккі»*, як продовження теми «скривджених та зневажених», *«бідних людей»*.

Жанр твору складний: можна визначити його як соціально-психологічний, соціально-побутовий, філософський, поліфонічний, роман-трагедію, меніппею.

Час в романі дослідник В.Я. Кирпотін визначив як «світ після поразки». Спостерігається спад революційного підйому 60-х рр., який супроводжувався арештами лідерів руху, петербурзькими пожежами 1862 р., в яких звинувачували «хлопчаків»-студентів. Були придушені повстання в Литві і в Польщі. В самій країні після скасування кріпацтва активних темпів набирав розвиток капіталізму. В умовах політичної та ідейної боротьби остаточного краху зазнала теорія «ґрунтівництва». В 1865 р. в центрі обговорень опинився російськомовний переклад книги Наполеона III «Історія Юлія Цезаря», в якій стверджувалось індивідуалістичне свавілля надлюдини.

Герой — колишній студент Родіон Раскольніков, автор теорії, яка розподіляла людство на сильних особистостей і слабих, «вошей». Злочин, який скоїв герой — це експеримент в теорії, який повинен був дати відповідь на цілий ряд питань і сумнівів. Якщо в своїх міркуваннях Раскольніков вважав, що достатньо вбити одну людину, лихварку, і він цим навіть звільнить суспільство від нікому не потрібної «воші», то на практиці вийшло по-іншому: дове-



лось вбити Лизавету, був заарештований невинний маляр Миколка, від переживань і жахливого передчуття в гарячці помирає мати. І, нарешті, найголовніша жертва його злочину — він сам.

В своєму романі письменник порушив кардинальні проблеми сучасного життя, питання про згубність анархічного бунту, про можливість змінити існуючий порядок у світі без революційних потрясінь, про необхідність перевиховання людини шляхом проповіді релігійного смирення і страждання-спокути.

### **1868 р.** - роман «*Idiot*».

За жанром це соціально-психологічний, філософський, роман-трагедія. Достоевський писав про свій задум: «зобразити позитивно прекрасну людину» й показати, як «виглядає сучасний світ, якщо його вимірювати основними положеннями проповіді Христа». Для письменника мрія про прекрасну людину і про «золоту добу» всього людства завжди була пов'язана з думками про Бога. Ставлення до Бога в Достоевського було складне: з одного боку, він сумнівався в існуванні Творця такого несправедливого й жорстокого світу, з іншого — заперечував навіть можливість атеїстичної моралі («Якщо немає Бога, то що може зупинити свавілля й егоїзм людини?»). Такі суперечності філософії письменника є наскрізними в усіх його великих романах.

Тлумачення назви роману «Ідіот»: 1) у побутовому використанні — про людину обмежених розумових здібностей; 2) наближене до народного поняття «Божа людина», юродива; 3) від давньокнижнього розуміння — людина, не наділена книжними знаннями, але мудра серцем. Всі варіанти тлумачення назви твору характеризують головного героя з різних боків.

Герой — князь Лев Миколайович Мишкін після лікування в Швейцарії приїздить до Петербурга. Автор показує широку панораму російського життя 1860-х рр.: розквіт капіталізму, лихварство, кар'єризм, пошуки вигідних одружень, нехтування людськими почуттями.

Роман «Ідіот» - остання спроба Достоевського втілити соціально-утопічний ідеал: Мишкін («князь Христос», як його називає автор) був покликаний подолати навколишнє зло і насильство, жорстокі пристрасті і користолюбство лише проповіддю самовдосконалення й особистим прикладом. Проте, незважаючи на благотворний вплив на людей, наслідки його прагнень сумні: гине Настасія Пилипівна, внутрішньо зламана Аглая, стає вбивцею Рогожин,

вмирає, бунтуючи проти світу, Іполіт. Трагічний колорит твору налаштовує на думку про неможливість утопічного «раю на землі». Події в романі відбуваються переважно в Петербурзі, у вирі шаленого й злочинного життя, такої собі Північної Голгофи, на яку сходять герої, щоб остаточно збожеволіти.

**1870-1871 рр.** – роман «*Біси*».

За жанром — це соціально-психологічний, філософський роман-трагедія. Після виходу в 1872 р. й за радянських часів «Бісів» сприймали як памфлет на нігілістів, революціонерів, а їхнього автора — як реакційного письменника, який карикатурно змалював соціалістів-радикалів та їхні ідеали. Лише на початку 90-х рр. ХХ ст. в свідомості суспільства і в літературознавстві з'явилась тенденція до іншого прочитання «Бісів», який почали сприймати як роман-«попередження» (Л.І. Сараскіна) та роман- пророцтво (Ю.Ф. Карякін).

В основу твору були покладені матеріали Нечаєвського процесу (1869-1870 рр.), герой якого — Сергій Нечаєв, автор «Катехізісу революціонера», політичний авантюрист, який видавав себе за організатора підпільної групи «Народна розправа», збирав кошти для її підтримки за кордоном, вимагав беззаперечної покори від молоді, яку згуртував навколо себе, і, нарешті, організував вбивство студента, який не погодився з його принципами. Але письменник наголошував, що його завданням було не зображення реальної нечаєвщини, а прагнення привернути увагу до трагічного хаосу як хвороби перехідного часу, внаслідок чого й з'являються такі небезпечні «герої».

Роману передують два епіграфи. Перший — з однойменного віршу Пушкіна, другий — з Біблії, де йдеться про зцілення біснуватих Христом. Достоевський представляє два покоління російських інтелігентів, що пройнялись західницькими ідеями про всемогутність людини та її волю. Але якщо представник «батьків» Степан Трохимович Верховенський, людина 40-х рр., ідеаліст, лише розігрує роль ліберала і вигнанця, то його син Петро Верховенський, людина цинічна й амбітна, яка прагне всіх залякати й підкорити. Достоевський характеризує молоде покоління з їхнім нігілістичним раціоналізмом, західницькою вірою у всемогутність людини та її волю як «бісів» 60-х рр., що закружляли Росію і збивають її зі шляху історичного розвитку.

**1875 р.** – роман «*Підліток*».

Жанр — соціально-психологічний, філософський роман, роман виховання (самовиховання).

Достоевський поставив перед собою завдання показати процес розумового і морального формування молодого людини з різночинської родини. Відбувається цей процес на тлі життя сучасного суспільства, характерними рисами якого були розрізненість, духовна спустошеність, розпуста, жадібність, всеперемагаюча жага багатства.

В романі можна виділити три частини: теза, антитеза, синтез. Спочатку — спокуса чистої душі, згубний вплив навколишнього середовища, спотворення людської суті. Потім — життя героя, яке триває цілком за «законами» суспільства хижаків, розгула пристрастей і пороків; тут крайній ступінь його падіння. І, нарешті, загубившись в житті й осягнувши його в повній мірі, герой переживає стадію «відновлення» й засуджує суспільство і своє колишнє життя.

Двадцятирічний Аркадій Долгорукий, спостерігаючи за життям, приходять висновку, що гроші можуть зробити людину вільною й незалежною, що це «єдиний шлях, який приводить на перше місце навіть нікчему». У нього народжується ідея «стати Ротшильдом». Достоевський проводить свого героя через низку зустрічей з різними людьми, різними випробуваннями, щоб той врешті-решт дійшов висновку про хибність «ідеї ротшильдства», зумів розібратися в собі і, використовуючи щоденникові записи як форму самоаналізу, відчув, що зумів перевиховати самого себе.

Аркадій прагне знайти відповіді на «фатальні питання» у різних людей. Його батько Версілов, ліберал і мрійник, людина внутрішньо суперечлива, яка не може розібратися в собі. Товариство князя Сергія Сокольського і картярство, взаємини з аферистом Ламбертом і шантаж вдови Ахмакової, відвідування таємного гуртку Дергачова і знайомство з революційними ідеями — все це лише посилює відчуття героя про його оману.

Позитивним героєм в романі постає «странник» Макар Долгорукий, який проповідує ідеї християнської смиренності, любові та співстраждання. Достоевський підкреслює, що від того, яка ідея «виважить» в молодого покоління — «мільйон», «золотий вік» чи Нагірна проповідь — залежить подальша доля країни.

**1879-1880 рр.** – роман «*Брати Карамазови*».

Жанр – роман-поліфонія, роман-трагедія, містерія, церковний роман із соціально-психологічними і філософськими ознаками та детективними елементами сюжету.

Події відбуваються в повітовому містечку Скотопригоньєвську. В центрі — історія «випадкової родини» Карамазових: батько – Федір Павлович – людина без моралі, сини – Дмитро та Іван – зневажають його та один одного. Усіх ненавидить позашлюбний син Карамазова — лакей Смердяков, який і вбиває батька. На злочин його штовхає Іван своїми розмовами про те, що Бога немає, отже, людині «все дозволено». У Дмитра ж ідея вбити батька, в якому він бачив свого суперника в коханні до Грушеньки, була лише в думках. Молодший син, щиро віруючий Альоша, страждає, спостерігаючи розбрат у сім'ї, проте відвернути катастрофу, що наближається, не в змозі.

Голові родини — Федору Павловичу — властиві підлість, користолюбство, жадібність, цинізм, хтивість — найхарактерні риси, накопичені дворянством за роки кріпацтва, які М. Горький визначає як «карамазовщина».

З загальним ставленням братів Карамазових до батька пов'язана основна колізія і моральна проблематика роману.

З романом пов'язано поняття «смердяковщини» — тієї ж карамазовщини, тільки на нижчому, лакейському рівні. Батьковбивця Смердяков, який сподівався, що Іван, як одностудець, допоможе йому приховати сліди злочину, звинувативши Дмитра, закінчує самогубством. Іван, зрозумівши свою провину, втрачає розум, а заарештований Дмитро, незважаючи на свою непричетність до вбивства, вирішує прийняти покарання, щоб на каторзі постраждати за свої й чужі гріхи.

В VI книзі роману («Російський інок») в якості філософської антитези до ідей Дмитра й Івана Достоевський викладає ідеали старця Зосими. Не відкидаючи трагічних питань, які наголошував Іван, Зосима стверджував, що від самої людини залежить, чим є для неї світ — раєм чи пеклом. В будь-яких обставинах вона перш за все повинна бути чистою душею і жити в мирі з власною совістю.

## Значення творчості Ф.М. Достоевського

- Свій реалізм письменник назвав «*фантастичним*». Це визначення він пояснював індивідуальним баченням світу та його явищ: те, що звичайно сприймається як щось надзвичайне, фантастичне, він бачив звичайним, природним, життєвим і навпаки.

- *Мистецтво психологічного аналізу*. Письменник показав складність людської душі, яка є одвічним полем двоборства добра і зла. Як зазначав М.О. Бердяєв, «Достоевський бере людину, яка відпущена на волю, яка вийшла з-під закону, випала з космічного порядку, і досліджує долю її на свободі, відкриває невідворотні результати шляхів свободи».

- Достоевський значно модифікував жанр європейського соціального роману. Він запровадив *жанр роману-трагедії*, що поєднав риси великого епічного твору з трагедією людського життя.

- *Герой Достоевського* — носій своєї власної філософії, теорії. Він усвідомлює несправедливість суспільного існування і намагається подолати її, шукає, помиляється і страждає.

- *Провідні теми Достоевського*: «бідні люди», злочин і кара, «маленька людина», герой-мрійник, «двійництво» людської натури, примарний Петербург, збідніле дворянство, сімейні таємниці, патріархальність російського народу.

- *Провідні ідеї Достоевського*: заперечення революційного шляху, визнання християнства як найвищої моральної цінності.

- Як і його герої, він шукав істину, відчував внутрішню боротьбу між вірою в Бога та зневірою. Його творчий подвиг — утвердження гуманістичних та християнських ідеалів. Д. Мережковський називав Достоевського «*пророком російської революції*», який «*дав нам усім, учням своїм, найвеличніше благо, яке може дати людина людині: відкрив шлях до Христа...*».



## Творчість Л.М. Толстого

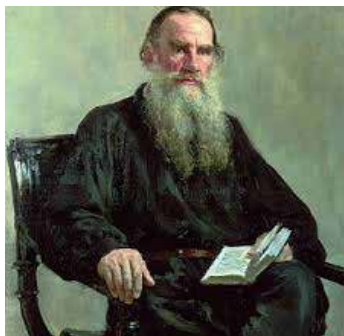
Толстой підняв друковане слово на висоту, недосяжну для переслідування... Нас підбадьорює те, що він виніс світ вільної совісті і слова за межі пригнічення.

В.Г. Короленко

Діяльність Л.М. Толстого (*Лев Николаевич Толстой, 1828-1910*), художника і публіциста, тривала майже 60 років. За цей період в літературі сформувався тип *толстовського героя* як в авторському, так і в автобіографічному плані. Йому були властиві: багатство внутрішнього світу, рефлексії, пошуки сенсу життя, пошуки шляхів зближення з народом. Шлях толстовського героя від дореформеного десятиліття і до першої російської революції був тісно пов'язаний з рухом російської історії і відзначався складністю й суперечливістю пореформеної епохи.

Л.М. Толстой народився **28 серпня (09.09.) 1828 р.** у родовому маєтку Ясна Поляна Тульської губернії. З 1845 по 1847 рр. навчався в Казанському університеті: спочатку на факультеті східних мов, потім на юридичному факультеті. В 1847 р., не закінчивши курс, вступає в права спадщини і повертається до Ясної Поляни. Період 1847-1851 рр. — один із найвідповідальніших в його житті: прагнучи досягнути мету і сенс життя, він намагається поліпшити життя селян, береться за навчання грамоті сільських дітей, планує поїхати за кордон або до Сибіру. Його шукання знаходять місце на сторінках «Щоденника» (або «Самозаглиблення»), який він починає вести з цього часу і впродовж подальшого життя.

У **1851 р.** — Толстой їде на Кавказ у діючу армію. В умовах війни він задумує написати роман-тетралогію «*Чотири епохи розвитку*», визначивши характерні риси кожної: «в дитинстві — теплоту і вірність почуття; в отрочстві — скептицизм, в юності — красу почуттів, розвиток марнославства й невпевненість в самому собі». Перша повість — «*Дитинство*» — була надрукована в 1852 р. в петербурзько-



му журналі «Сучасник». Друга — «**Отроцтво**» — була надрукована там же в 1854 р., в 1856 р. з'явилась третя частина — «**Юність**». Вже перші повісті і воєнні оповідання («**Набіг**», «**Рубка лісу**») визначили славу Толстого-реаліста. Його надзвичайне вміння показати людську душу, бачити й передавати словом найтонші, часто суперечливі вияви внутрішнього життя і дитини, і дорослої людини виявилось уже в ранніх творах.

Першим критиком письменника-початківця був М.Г. Чернишевський, який у своїх статті «**Дитинство і отроцтво. Твори гр. Л.М. Толстого. Військові оповідання графа Л.М. Толстого**» (1856) відзначив такі *характерні риси творчої манери письменника*, як: знання людського серця, чистота морального почуття, художність, вміння зображувати «діалектику душі».

Участь у воєнних діях на Кавказі та в Криму дала письменнику матеріал для оповідань про Кримську війну. «**Севастопольські оповідання**» (1855-1856) за жанром наближаються до публіцистичних нарисів. Загальний *сюжет* - оборона міста, яка закінчується капітуляцією, — показує її в різні періоди часу. У першому з них, «**Севастополь у грудні місяці**», автор захоплюється силою духу народу, який захищав не місто, а вітчизну. Він запрошує здійснити прогулянку на 4-тий бастіон, серцевину севастопольської оборони, де воював і він, і показати захисників міста, які здійснюють подвиг як звичайну і буденну справу. Моральна чистота і духовне єднання — ці якості, на його думку, можуть допомогти народові у будь-яких випробуваннях. Сюжет «**Севастополя в травні**» складається із двох епізодів перемир'я, які охоплюють момент військових дій. Письменник-гуманіст засуджує війну, яка несе лише смерть, голод, розбрат. Опис Севастополя подано в трагічному плані. Символічним у творі є образ маленького хлопчика, який у батьківському кашкеті збирає квіти в долині, де лежать мертві тіла. Образ дитини стає символом народного горя і вічним докором тим, хто посилає людей на війну. В останньому — третьому оповіданні «**Севастополь у серпні 1855 року**» - йдеться про останні дні героїчної оборони й штурм Малахова кургану.

В центрі уваги Толстого — психологія людини, яка опинилась в екстремальних умовах (на війні). Порушені в ранніх воєнних оповіданнях проблеми (справжнього і фальшивого патріотизму, хоробрості, героїзму, «воєнних трутнів», «маленьких наполеонів», які

хочуть вислужитись, тощо) знайдуть свій розвиток в ідейно-художній проблематиці «Війни і миру». Оповідання приголомшили сучасників суворою правдою про війну. Автор вперше сформулював своє творче кредо, якому залишався вірним впродовж всієї творчості: *«Герой моєї повісті, якого я люблю всіма силами моєї душі, якого я намагався відтворити в усій красі його й який завжди був, є і буде прекрасним — правда».*

Повість *«Козаки»* (1863) є своєрідним підсумком першого десятиліття творчості письменника. Твір був першою спробою Толстого поєднати форму роману з епопеєю. Автор зобразив вільне, наближене до природи життя гребінських козаків, козацтва, куди безуспішно намагається зануритись типовий герой-дворянин, незадоволений життям.

### **1863-1869 рр. — роман-епопея «Війна і мир».**

**Задум** твору виник у 1856 р. після повернення амністованих декабристів із Сибіру (тому в першому варіанті твір називався *«Декабристи»*). Але згодом з'являється інша назва — *«Три пори»*, тому що письменник вирішив розповісти про їхню участь у Вітчизняній війні 1812 р. і про події повстання 1825 р. В остаточному варіанті визначився час 1805-1820 рр., а твір одержав назву *«Війна і мир»*. Працюючи над романом, Толстой користувався численними історичними документами, знайомився з учасниками подій, їздив на Бородинське поле, збирав цікаві факти і спогади. В романі відтворені й сімейні враження. В романі діють реальні історичні особистості (*Кутузов, Олександр I, Наполеон, відомі маршали, генерали, Денис Давидов* та ін.) та вигадані — разом майже 600 персонажів.



**Жанр.** В книзі (як називав твір сам письменник) поєднувались елементи сімейно-побутового, соціально-психологічного, філософського, історичного, батального романів, а також документальної хроніки, мемуарів, що дозволяло його характеризувати як роман-епопею.

**«Війна і мир»** як роман-епопея має такі ознаки:

- відображення російського та європейського життя ХІХ століття;
- в романі зображені визначальні події, які дають змогу відтворити тенденції історичного процесу;
- поєднання реалістичних картин з філософськими роздумами (про свободу і необхідність, роль особистості в історії, випадковість і закономірність);
- поєднання оповіді про події загальнонаціонального значення з розповідями про долі окремих людей;
- зображення різних типів з народного та світського середовища;
- змалювання дійсності у багатьох соціальних планах і виявах.

**Головним героєм** роману-епопеї є народ. Толстой підкреслював, що для успіху роботи над твором необхідно, щоб художник любив в ньому головну думку. В «Війні і мирі» він любив **«думку народу»**. Думка про народ була заявлена вже у назві твору, адже мир



— багатозначне слово: це явище протилежне війні і людська спільнота. «Думка про народ» була покладена письменником в основу характеристики героїв, історичних подій і діячів.

Визначальними для характеристики образів Толстой вважав два критерії: 1) ставлення до народу, до рідної землі; 2) моральний стан героїв, тобто духовне життя чи духовна смерть. Тому персонажі в романі поділяються за принципом контрасту. З одного боку — герої, у яких втілюються принципи простоти, добра, правди, патріотизму, а з іншого — ті, хто «духовно мертві» й протистоять народові. Боротьба духовного і бездуховного зумовлює основні колізії персонажів.

В романі широко представлені батальні сцени, з яких можна виділити три події: *Шенграбенська* і *Аустерлицька* битви у вій-

ні 1805-1807 рр. і *Бородінська* - у 1812 р. Справжньою кульмінацією роману-епопеї є Бородінська битва: до неї зходяться і від неї розходяться ланцюжки повісткування, цією подією перевіряються характери головних героїв роману, в ній розкривається характер всього народу. Образами Кутузова і Наполеона Толстой намагається розв'язати проблему ролі особистості в історії. Сутність цієї проблеми, на думку автора, у співвідношенні свободи і необхідності. Суб'єктивно вільні, невмотивовані наміри й дії Наполеона об'єктивно стали зброєю історичної необхідності — «руху народів із заходу на схід». Тому Наполеон не творець історії, а її раб, який діє не випадково, а за законами необхідності. Закон необхідності, за Толстим, несе в собі певною мірою фаталізм. Але суперечності між Толстим-фаталістом і Толстим-художником немає, бо в його фаталізмі немає містицизму, а панує закон свободи і необхідності. Протиставляючи Кутузова Наполеону, розвінчуючи культ сильної особистості, якою себе звик вважати Наполеон, письменник стверджував: *«Немає величі там, де немає простоти, добра і правди»*. Якщо народний полководець Кутузов дбає про свободу і славу вітчизни, то Наполеона приваблює лише власна свобода. Якщо Кутузову притаманні стриманість, прагнення вести війну в межах розумної необхідності, то для Наполеона війна — це гра честолюбства.

«Війна і мир» розкриває філософію взаємозв'язків історії, суспільного життя і внутрішнього світу людини. В цьому її неминуще значення для духовного розвитку людства.

### **1873-1877 рр. — роман «*Анна Кареніна*».**

Первинна назва твору — «Два шлюби». В композиції остаточного варіанту роману збереглась головна паралель *початкового задуму*: в ній чітко простежується послідовність і поєднання двох сюжетних ліній — *лінії Анни Кареніної* (її шлюб був нещасливий і привів до трагічної розв'язки) і *лінії Костянтина Льовіна*<sup>1</sup>, сімейне життя якого склалося досить щасливо.

В романі про сучасність Толстой досліджував життя як художник-історик, розуміючи, що сімейні стосунки тісно пов'язані з істо-

---

<sup>1</sup> Прізвище толстовського героя Льовін має північноросійське походження. Крім того, апелює до домашнього імені письменника — Льова.

ричними, соціальними, філософськими питаннями. Тому за жанром це сімейно-побутовий, соціально-психологічний роман із глибоким морально-філософським змістом.

Роман розпочинається фразою, яка є своєрідним психологічним ключем до твору: *«Всі щасливі сім'ї схожі одна на одну, кожна нещаслива сім'я нещаслива по-своєму. Все змішалось в домі Облонських»*. Але *«все перевернулось»*, як зазначає інший герой, не тільки в родині, а, в першу чергу, в суспільстві, що й вплинуло на світ людських стосунків. Якщо у *«Війні і мирі»* негарздам історичних подій протиставлена непорушність сімейного начала, то в *«Анні Кареніній»* вихор історії вдирається в те одвічне коло буття, яке було раніше недоступним цьому вторгненню.

**Головна проблема** твору розкривається на прикладі кількох сімейних пар: Анна — Каренін, Анна — Вронський, Кіті — Льовін, Доллі — Облонський. На прикладі історії кожної з «родинних гнізд» автор намагається знайти відповідь на питання: як живе людина в сім'ї та за її межами, чи можна жити тільки сімейними інтересами, в чому полягає сенс життя і призначення людини. В романі невдачі переслідують всіх героїв: нещаслива Анна; її невістка Доллі, якій зраджує чоловік, теж нещасна; відмова Кіті руйнує мрії Льовіна про сімейне щастя, а її, в свою чергу, робить нещасною Вронський, який захопився Анною. Руйнується бездоганна кар'єра і сімейне благополуччя Олексія Кареніна, Вронський після самогубства Анни від'їжджає на Балкани, щоб знайти смерть на війні.

**Композиція** твору побудована на двох сюжетних лініях, пов'язаних з образами головних героїв: історія Анни Кареніної («думка сімейна») та історія Костянтина Льовіна («думка народна»).

Анна Кареніна – талановита і самостійна жінка, ніжна й турботлива матір, прагне досягти повноти щастя. Її трагедія полягає не в тому, що вона зрадила чоловіка (в світському середовищі це не поодинокі явище), а в тому, що не захотіла жити подвійним життям. Анна прагнула, щоб поруч були дорогі їй Вронський і син Сергій, але Каренін, надаючи їй свободу, не віддавав сина. На трагічну розв'язку історії головної героїні налаштовує символіка, що простежується від початку роману: перша зустріч і загибель робітника на залізниці, загибель Фру-Фру на перегонах, однаковий сон, який бачать Анна і Вронський, завірюха, палаюча свічка тощо.

*Епіграф* до роману — «Мені відплата і аз воздам» — визначає авторську позицію: тільки Бог може судити Анну, а не люди, бо чи є «безгрішна рука, яка може кинути в неї камінь»?

Льовін вміщує в собі риси типового толстовського героя, людини чесної, яка не боїться задавати найболючіші питання часу. Він наполегливо шукає вихід з тупика, в який зайшло російське пореформене життя. Львівське сприйняття пореформеної економіки співставляється в романі з консервативною, ліберальною і демократичною оцінкою пореформених стосунків (поміщики-кріпосники, ліберал Свіажський, брат-нігіліст Микола). Він мріє про «безкровну революцію», яка спочатку відбудеться в його маєтку, потім в його повіті, потім в губернії і, нарешті, у всій Росії, і не образить вона ні пана, ні мужика. Проте він наштовхується на недовіру селян до його проектів щодо поліпшення їхнього становища. Спільне артільне господарство викликає в них ще більшу недовіру. Розуміючи, що його інтереси чужі й незрозумілі селянам, він в той же час визнає «простоту, чистоту і законність» життя людей праці. Льовін вважає, що знайде втіху для себе і виправдання багатовікової провини дворянства перед народом, якщо буде жити, як старий селянин Фоканич, про якого мужики говорять, що він «для душі живе, Бога пам'ятає». Як зауважував В.Г. Короленко, «рефлексії Льовіна, його падіння, помилки, все нові й нові шукання — це своє, рідне, органічно властиве душі самого Толстого».

Літературна критика того часу, письменники Ф. Достоєвський, пізніше Т. Манн, відзначаючи злободенність книги та її глибокий реалізм, не були задоволені еволюцією характеру Льовіна. Втім, позиція Льовіна свідчила про еволюцію толстовського героя, як і самого письменника, на шляху до переходу на бік трудового народу.

## Пізня творчість А.М. Толстого

**1879-1882 рр.** – філософський трактат «*Сповідь*», в якому він розповів про духовну кризу і готовність відмовитись від основ життя свого привілейованого суспільства. «Щоб зрозуміти життя, я повинен досягнути життя не виключення, не нас, паразитів життя, а життя простого трудового народу». Це був, на його думку, мужицький, селянський народ, патріархальне селянство. Толстой від-

кидає також вчення офіційної церкви, протиставивши йому власну філософію толстовства: проповідь загальної любові, заклик до самовдосконалення, непротивлення злу насильством. Перелом у світосприйнятті письменника був підготовлений його демократизмом і інтересом до народного життя.

В цей період він працює в жанрі короткого народного оповідання-притчи («*Чим люди живі*», «*Казка про Івана-дурака*»), пише п'єсу «*Влада темряви*». Глибоким психологізмом вражали читачів твори : «*Смерть Івана Ілліча*» (1882-1886), «*Холстотвір*» (1886), «*Крейцерова соната*» (1887-1889), «*Диявол*» (1889-1890).

**1889-1899 рр.** – роман «*Воскресіння*».

*Жанр* – соціальний роман-огляд, роман-проповідь.

Сюжетом для роману стала реальна історія, яку розповів письменнику відомий юрист А.Ф. Коні. До нього звернувся молодий дворянин із заможної родини з проханням допомогти одружитись із арештанткою, яку він колись спокусив і кинув напризволяще. Ідея показати героя, який згрішив і розкався, здалась Толстому можливістю за допомогою художніх засобів показати, як відбувається моральний переворот в душі людини. Здатність до такого перевороту, морального воскресіння, на думку письменника, була властива кожному.

Нехлюдов – останній з толстовських героїв, який у своїх пошуках і висновках пішов далі інших. Якщо Льовін, пропонуючи селянам артільне користування землею, наштовхувався на непорозуміння, то Нехлюдов під час подвірних обходів на власні очі бачить, в яких жахливих умовах живуть його селяни, і залишає їм землю в безоплатне користування. Якщо Льовін міркував, чи не одружитися йому з селянкою, то Нехлюдов відмовляється від шлюбу з нареченою-аристократкою і хоче одружитись з арештанткою, а потім їде за нею до Сибіру. Письменник привів Нехлюдова до особистого розуміння віри, тому що у кожній людині є власний шлях до Бога і до людства.

Образ Катрусі Маслової — один з унікальних в російській літературі за своєю життєвою достовірністю. Толстой показує моральне воскресіння пропашої жінки, яка зневірилась у власній гідності, яку, не розібравшись, засудили на каторжні роботи. Вона відкидає пропозицію Нехлюдова вийти за нього заміж, але поступово починає усвідомлювати свою причетність до загальної долі народу, на-



родних страждань. Товариство з іншими арештантами допомогло їй морально відродитись, воскреснути для нового життя і особистого щастя з толстовцем Симонсоном.

Автор порушує ряд соціальних і моральних проблем. В романі зображені всі прошарки суспільства: від вищих чиновників і самозадоволених панів до злидених селян і арештантів, що бредуть до Сибіру по етапу. Автор наголошує на відповідальності правлячих кіл за життя народу і суспільства, людей один за одного, за власні вчинки.

### Значення творчості Л.М. Толстого

- Як писав Т. Манн про Толстого, *«його могутньо-нештучна творчість — це сама земля, сама природа, яка з'являється в новому вигляді; перечитувати його... значить спасатись від спокус манірності й хворобливої гри, повертатись до потоків природності й здоров'я, знаходити їх в самому собі»*.

- Толстой як автор роману-епопеї «Війна і мир» підняв російську літературу до рівня світової.

- Зображення «діалектики душі» в його творах дорівнювало науковому відкриттю в галузі психології.

- Специфіка толстовського реалізму полягала в тому, що велику увагу він приділяв моральному фактору в розвитку людини.

- Не втрачають актуальності думки письменника про надання світу духовної мети, про відновлення людської єдності, про цінність життя особистості.

На межі ХІХ-ХХ ст. сучасники сприймали письменника як учителя, пророка, який наголошував вічні істини. Як зазначав В.В. Розанов, *«Творчість Льва Толстого, котрий багато блукав у сутінках власних сумнівів, кличе до світла й радості духовних пошуків»*.

**Контрольні запитання та завдання**

1. В чому полягає національна специфіка російського реалізму?
2. Яку роль відіграла «натуральна школа» в процесі формування реалізму в російській літературі?
3. Що запозичували письменники «натуральної школи» в петербурзьких повістях М.В. Гоголя?
4. Що вам відомо про реалізацію творчого задуму «Мертвих душ» М.В. Гоголя?
5. Назвіть видатні романи Ф.М. Достоевського. Визначте наскрізні теми і проблеми в цих творах.
6. Схарактеризуйте героя Ф.М. Достоевського: світогляд, психологія, сприйняття навколишнього світу.
7. Які риси оригінального письменницького таланту відзначив у Л.М. Толстого М.Г. Чернишевський?
8. Розкрийте тезу: «Анна Кареніна» — живий, гарячий роман про сучасність».
9. Опрацюйте тему «Відображення російського життя 40-70-х рр. в романістиці І.С. Тургенєва».
10. Опрацюйте тему «Творчість А.П. Чехова-прозаїка».

## РЕАЛІЗМ У ФРАНЦІЇ



Ж. Д. Г. Курбе. Дробильники каміння. 1849.

---

**Д**оба 30-70-х рр. у Франції — час реалізму — була відзначена важливими політичними подіями: реставрація монархії Бурбонів, Липнева революція 1830 р., правління Луї-Філіпа Орлеанського, революція 1848 р., державний переворот 1851 р., правління Наполеона III.

Першими письменниками-реалістами були Стендаль, П. Меріме, О. де Бальзак. Всі вони починали як романтики, але невдовзі усвідомили необхідність відображувати сучасне життя з його характерними потребами. Втім романтичні тенденції в їхній творчості будуть зберігатись до середини XIX століття.

Французьких романтиків і реалістів об'єднувало критичне ставлення до монархії Бурбонів і буржуазних стосунків в країні. Майже одночасно з'явилися їхні естетичні маніфести: у романтиків — «Предмова до драми «Кромвель» В. Гюго (1827) і трохи раніше — у реалістів: трактат Стендаля «Расін і Шекспір» (1823-1825), в яких вони суголосно заперечували естетику класицизму, виступаючи за розширення предмету зображення в мистецтві, за відтворення життя у всьому його розмаїтті.

Одночасно з письменниками за нове мистецтво виступав художник Ж.Д.Г. Курбе, який вважав реалізм елементом романтизму, що означав правдиве зображення того, що бачив митець.

В своєму розвитку французький реалізм пройшов два періоди.

**I період** — 1820-1840-і рр. Теоретичні положення нового мистецтва були викладені в трактаті Стендаля «Расін і Шекспір», у працях О. де Бальзака («Листи про літературу, театр і мистецтво», «Етюд про Бейля», «Передмова до «Людської комедії» та ін.), які узагальнювали багатий досвід художніх завоювань романтизму й реалізму, всебічно мотивуючи його естетичний кодекс.

Важко переоцінити значення романтизму як попередника реалістичного мистецтва, адже романтики виступили першими критиками сучасного суспільства, сформували нового героя, який заперечував і не сприймав таке суспільство, розробили мистецтво психологічного аналізу. Заслугою реалістів порівняно з попередниками було розширення сюжетних рамок роману, в якому об'єктом зображення стало життя не лише окремої людини, а й усього тогочасного суспільства. Використовуючи досвід романтиків у відтворенні миттєвого та внутрішнього світу героїв, реалісти збагатили його об'єктивною манерою письма та соціальним аналізом.

На цей період припадає творчість Стендаля, П. Меріме, який в другій половині ХІХ ст. більше займався історією та архітектурою. В 30-40-і рр. виходять всі твори «Людської комедії» О. де Бальзака. Сам письменник був одним з перших митців, хто в зображенні сучасного світу спирався на досягнення природознавців Ж.Л. де Кювье, І.Ж. Сент-Ілера. Г.В. Лейбніца, Ж.Л. Бюффона, вважаючи залежність кожного організму від навколишнього середовища. Спирання О. де Бальзака на науку в формулюванні певних принципів реалістичного методу переросте у справжній культ науки в другій половині ХІХ століття.

**II період** – 50-70-і рр. ХІХ століття. Відомі письменники-реалісти цього часу — Г. Флобер, А. Доде, Г. де Мопассан, який вважав себе учнем Г. Флобера, проте в пізній період своєї творчості відчув вплив натуралізму й імпресіонізму. Е. Золя, який стояв біля витоків «натуралістичного реалізму». В середині 50-х рр. журналістами й літературними критиками Ж.Ю. Шанфльорі і Л.Е.Е. Дюранті був запропонований термін «реалізм» як визначення сучасного літературно-мистецького напрямку.

В цей час в літературі відбувається остаточний розрив з романтичною традицією, декларований в романі Г. Флобера «Пані Боварі». Та й сучасне життя «кольору плісняви» репрезентувало зовсім

інших героїв: якщо кар'єристи Стендаля чи Бальзака були яскравими, енергійними в своїй боротьбі за місце в суспільстві, то теперішні герої — обмежені й самозадоволені буржуа, які зручно влаштувались в житті.

Змінюється також і авторська позиція в літературних творах стосовно навколишнього світу: якщо раніше письменники відчували «пульс життя», пильно стежили й реагували на всі його зміни, то тепер митці намагались відсторонитись від сучасної дійсності. Г. Флобер розробив свій «об'єктивний метод», особливість якого полягала в тому, що автор уподібнювався до вченого-природознавця, який робить експеримент. Заперечуючи суб'єктивізм романтиків, Г. Флобер вважав, що автор спостерігає й аналізує з якоїсь вищої абсолютної точки зору, «він — як Бог у світобудові: всюди і ніде».

*Провідні жанри французької реалістичної літератури:* фізіологічний нарис, новела, роман.

Фізіологічний нарис в 40-х рр. був представлений «Фізіологією одруженого чоловіка» Поля де Кока, «Фізіологією театрів в Парижі та провінціях» Л. Куайльяка, анонімною «Фізіологією паризьких кварталів», в центрі уваги яких була характеристика людського «типу», певної соціальної, професійної або моральної категорії людей.

Французька реалістична новела була за своїм характером психологічною (представники — П. Меріме, Стендаль, Г. де Мопассан).

Але найбільш популярним жанром був роман, який розвивався в різноманітних жанрових різновидах: соціально-психологічний, соціальний, соціально-побутовий.

#### **Характерні ознаки французького реалізму:**

- послідовність у критиці сучасності (критичний реалізм);
- аналітизм як стильова константа;
- орієнтація на науку й наукову методологію;
- об'єктивний метод, який передбачав об'єктивне дослідження відчуженої реальності, відстороненість автора від оцінки героїв і подій.

В 60-70-і рр. починає формуватись натуралізм, який був пов'язаний з реалізмом (брати Ж. і Е. Гонкури, Е. Золя). Паралельно виникають в літературі й мистецтві імпресіонізм і символізм, які більше виявили себе в живопису й поезії.

## Творчість Стендаля

Людина ХVІІІ століття, яка заблукала  
в героїчній епосі Наполеона.

*К. Стриенський*

Справжнє ім'я Стендаля — Анрі Марі Бейль (*Henri Marie Beil, 1783-1842*). Народився **23 січня 1783 р.** в Греноблі, освіту здобув в місцевій центральній школі, під час навчання в якій захопився математикою. Втім запис у щоденнику, зроблений юним Бейлем, свідчив і про інші інтереси: *«Застосувати засоби математики до людського серця. Покласти цю ідею в основу творчого методу і мови пристрасті. В цьому — все мистецтво».*



В **1799 р.** після закінчення школи Бейль приїздить до Парижа, щоб продовжити навчання в Політехнічній школі. Але приїзд його відбувся напередодні державного перевороту 18 брюмера (9 листопада), який здійснив молодий генерал Наполеон Бонапарт, оголосивши себе першим консулом.

Починалась доба наполеонівських війн, і Бейль, охоплений загальним поривом, вступає до наполеонівської армії, бере участь в італійському поході, а після його закінчення з захопленням знайомиться з Італією, її культурою, мистецтвом, вивчає італійські національні характери. Італія стане його коханням на все життя, місцем, куди він буде повертатись, щоб жити і працювати. В сучасній психіатрії навіть існує термін «синдром Стендаля», який пояснює стан людини (навіть тимчасовий психічний розлад) під враженням від шедеврів мистецтва.

**1802-1805 рр.** Після закінчення італійського походу Бейль приїздить до Парижа, щоб займатись самоосвітою. Він студіює праці філософів-просвітителів Ш.Л. де Монтеск'є, К.А. Гельвеція, П.Ж.Ж. Кабаніса. Особливе зацікавлення Бейля викликала концепція «особистого інтересу» Гельвеція як природної основи людини, для якої «прагнення щастя», «гонитва за щастям» є головним стимулом всіх

дій. Бейль розвинув і вдосконалив цю тезу: на його думку, справжнє щастя — це спроможність жити енергійним, дієвим життям, віддаватися глибоким і сильним почуттям. Цьому сприяла яскрава, героїчна наполеонівська доба. Концепція «гонитви за щастям», яку Стендаль проповідував впродовж свого життя, була нічим іншим, як мистецтвом доброчинності, здобутим строгим логічним мисленням і ясним розумінням середовища, в якому жила людина. Під впливом просвітницьких ідей у майбутнього письменника формується морально-естетичне кредо, яке визначило найбільші цінності: кохання, пристрасть, музика, героїчні діяння. *Характери майбутніх героїв* він буде розділяти на *два типи*: італійський (наполеонівський, пристрасний, емоційний) і анемічний (холоднокровний, нецікавий). На думку Бейля, виявленню яскравих і сильних характерів сприяла героїчна доба революційних бурь і наполеонівських війн.

**1806-1814 рр.** — повернення до наполеонівського війська, в лавах якого він пройшов країнами Європи, брав участь в російському поході, бачив пожежу Москви, був учасником Бородинської битви.

**1815-1820 рр.** — після закінчення війни Бейль поїхав до Італії. Там, в 1815 р., відбувся його літературний дебют: був надрукований нарис *«Життєпис Гайдна, Моцарта і Метастазіо»*, підписаний паном Стендалем, офіцером кавалерії. На думку дослідників, один із багатьох псевдонімів письменника (а їх було близько ста) «Стендаль» походить від назви німецького міста Штендаль (Stendal), в якому народився його улюблений мистецтвознавець Й. Вінкельман. Стендаль починав писати як мистецтвознавець: до першого нарису додалися *«Історія живопису в Італії»*, дорожні нариси *«Рим. Неаполь. Флоренція»* (1817), *«Життя Росіні»* (1823), *«Прогулянки по Риму»* (1829).

**1821р.** — Стендаль приїздить в Париж і активно включається в бурхливе мистецьке життя, розколоте на два табори: класицистів і романтиків. Щиро вважаючи себе романтиком, Стендаль пише трактат у двох частинах, який стане естетичним маніфестом французьких реалістів.

**1823-1825 рр.** — вихід трактату *«Расін і Шекспір»*.

Виступаючи проти застарілої естетики класицистів, Стендаль оголошував війну застарілим класичним традиціям (правило трьох єдностей, риторична мова, олександрійський вірш). Він стверджував, що мистецтво еволюціонує разом із суспільством та зміною

його естетичних запитів. Тож покоління французів, яке пройшло через революцію 1789 р., республіканські й наполеонівські війни, Сто днів і Ватерлоо, потребувало інші твори, які відображували специфіку їхнього часу. *«Сьогоднішній Франції більш зрозуміла поетика Шекспіра — автора історичних хронік і трагедій»*. Отже, основні вимоги до творів — максимальне наближення до сучасності.

Полемізуючи з сучасними епігонами Расіна, Стендаль визнавав його рівень таланту, зауважуючи: *«Всі великі письменники були в свій час романтиками. А класики — це ті, хто через століття після їхньої смерті наслідують їм, замість того, щоб розкрити очі й наслідувати природі»*.

*«Досліджувати!»* — Стендаль називає головним принципом сучасного мистецтва. Письменник має бути істориком і політиком, тобто надавати історично достовірну й політично точну оцінку подій.

Стендаль виступав за розширення предмету зображення в мистецтві, за відтворення життя у всьому його розмаїтті і суперечності.

Виступав він і за стиль нової літератури — ясний і простий, яким був написаний «Кодекс» Наполеона.

Свої вимоги відображення правди в мистецтві письменник здійснив в найбільш придатному для цього жанрі — в романі. Не випадково в одному з них він порівнював роман із дзеркалом, «яке несуть великою дорогою. Воно відображує і небесну блакить, і бруд дорожніх калюж».

**1822 р.** — трактат *«Про кохання»*, в якому він виділяє чотири типи почуття: кохання-пристрасть, кохання-марнославство, кохання-потяг, фізіологічне кохання. В своїй подальшій романістиці письменник з точністю математичного аналізу буде простежувати процес «кристалізації» почуття любовної пристрасті, яка стане предметом його постійної уваги. В цьому й полягає своєрідність творчого методу письменника.

**1830 р.** — в статті *«Вальтер Скотт і «Принцеса Клевська»* Стендаль зауважить: *«Від усього, що йому передувало, ХІХ століття буде відрізнятись точним і пронизливим зображенням людського серця»*.



## Романістика Стендаля

**1827 р.** – з'являється перший роман «*Арманс*», який мав підзаголовок «*Декілька сцен з життя одного салону 1827 р.*». Стендаль представляє сучасне аристократичне суспільство доби Реставрації, яке намагалось повернутися до колишнього життя після бідувань в еміграції. Події відбуваються в Сент-Жерменському передмісті Парижа, в будинку впливової маркізи де Бонніве. Тут відбулась перша зустріч героїв Октава де Малівера і Арманс Зоїлової. Аристократ за походження, Октав незадоволений беззмістовністю свого існування, він розчарувався в моральних цінностях сучасного життя, в тому числі в коханні. Але Арманс — бідна небога маркізи де Бонніве привертає його увагу своєю несхожістю на інших панночок.

В основу сюжету покладена історія кохання молодих людей. Октав — герой сумніву. За своїми переконаннями він ліберал, але й син маркіза, тому не може відірватись від свого кола, привілеїв і багатства. На думку Стендаля, суперечливий герой — типове явище сучасності. Арманс — перший образ в стендалівській галереї прекрасних жіночих характерів. Донька черкеса і французенки, дівчина відрізняється скромністю, зосередженістю, здатністю щиро кохати. Але світське товариство, яке живе за штучними, умовними законами, не може змиритись з їхнім коханням. Незважаючи на одруження, Октав, не зрозумівши хитросплетеної навколо них інтриги, їде з маєткою, щоб вчинити самогубство. Після його смерті Арманс з матір'ю Октава постриглися в черниці.

**Новаторство роману.** Стендаль вперше в художньому творі використав метод «кристалізації почуттів» — від перших поштовхів до трагічного фіналу. Письменник здійснив науково обґрунтований, математично точний «аналіз людського серця з врахуванням всіх об'єктивних факторів», визначивши природу особистості і долю героїв.

**1830р.** – роман «*Червоне і чорне*» з підзаголовком «*Хроніка XIX століття*». Автор представляє життя Франції напередодні Липневої революції 1830 р. Колористика назви твору має кілька значень. Червоне – як символізація героїчної епохи революції та наполеонівських війн, чорне – доба Реставрації, ница і підла, яку автор зневажав. Червоне – це колір мундирів еліти наполеонівського війська — старої гвардії, чорне – це колір сутани священника. А ще червоне

і чорне — це кольори рулетки (натяк на примхи долі — виграш чи програш), кольори почуттів — кохання і ненависті тощо.

Сюжет запозичений із розділу кримінальної хроніки гренобльської «Судової газети» про сина сільського коваля Антуана Берте, який завдяки своїй розважливості вирішив зробити кар'єру: спочатку був гувернером у місцевого багатія Мішу, але незабаром був звільнений через любовний зв'язок з матір'ю своїх вихованців, потім навчався в семінарії, дістався до Парижа, де влаштувався на службу до одного аристократа, спокусив його доньку, збирався з нею одружитись, але був викритий пані Мішу, намагався її вбити і застрелитись. Берте був засуджений до страти.



Історія цього юнака зацікавила Стендаля: він давно мріяв написати роман про трагічну долю талановитого плебея в сучасному житті. Втім замість дрібного честолюбця в романі з'являється яскрава особистість — Жульєн Сорель, палкий прихильник Наполеона, вихований на його «Меморіалі».

Стендаль показує життя країни першої третини XIX століття, зображуючи основні верстви французького суспільства: провінція (Вер'єр), духовна семінарія (Безансон), аристократичний світ (Париж). Автор докладно описує життя придворної аристократії (палац де Ла Моля), провінційного дворянства (будинок де Реналья), вищі і середні прошарки духовенства (єпископ Агдський, преподобні отці Безансонської семінарії, аббат Шелан), буржуазія (Вально), дрібні підприємці (друг героя Фуке), селяни (родина Сореля).

Сюжет роману побудований на розкритті духовного життя Сореля, становленні його характеру, складних і суперечливих стосунків з суспільством. Поеднавши соціальний та психологічний аналіз, Стендаль створив багатотемний реалістичний роман, у якому велику роль відіграють моральні проблеми (кохання, становлення характеру молодого людини, її місце в суспільстві, проблема вибору), а також широкий спектр соціальних тем і проблем, пов'язаних з життям Франції періоду Реставрації.

Жульєн Сорель схожий не на Гамлета, а на «людину 1793 року».

Лише у в'язниці, напередодні страти, Жульєн відчув радість бути самим собою. Він зрозумів, що прагнення багатства, положення в суспільстві, ідеалізація Наполеона, чий приклад породив у Франції «безумне і злочасне честолюбство» — все примарне. Шлях вгору, який він проходить, — це шлях втрати кращих людських якостей, втрати самого себе.

Сорель відмовився від захисту на суді, тому що це надавало можливість бути виправданим і повернутим до колишнього життя. В своїй промові він зауважив, що його судять не за замах на вбивство, а за те, що він, як і інші молоді люди низького походження, завдяки своїй освіті і характеру намагався затвердитись в суспільстві, до якого не належав.

Важко навіть уявити, що роман, який зараз презентує письменника, в ХІХ столітті, після свого виходу залишився майже непомічений. На нього відгукнулись лише три письменника: француз О. де Бальзак, німець Й.В. Гете і росіянин О.С. Пушкін.

Розчарувавшись у французькій дійсності, Стендаль звертається до італійської тематики. Тим більше, що після революції 1830 р. він одержав посаду консула в італійському місті Чівіта-Веккія, в якому залишиться до кінця життя, лише іноді виїжджаючи до Рима або Парижа. На матеріалі старовинних рукописів ХVІ-ХVІІ століть, опрацьованих в приватній колекції його знайомих, він створює *«Італійські хроніки»*, до яких увійшла відома новела «Ваніна Ваніні». В дослідницькій літературі твір цей пов'язують не з циклом хронік, а з романом «Червоне і чорне»: порушені так само проблеми сучасності, зображені яскраві характери. Доля головного героя — карбонарія Пьетро Міссіріллі в деякій мірі могла б прогнозувати можливе майбутнє Жульєна Сореля.

**1835р.** — наступний роман *«Люсьєн Левен»*, який також має підзаголовок *«Червоне і біле»*.

В центрі роману — доля головного героя Люсьєна Левена. Втім на відміну від попереднього твору письменник приділяє увагу не тільки головному, але й другорядним героям. В повній мірі виражене авторське ставлення до французької дійсності доби Липневої монархії, при якій вся влада в державі опинилась в руках банкірів: *«Буржуазія витіснила Сент-Жерменське передмістя, банківські кола — це знать буржуазії... Обставини примушують високі бан-*

ківські сфери взяти в свої руки владу й або посісти самим міністерські пости, або надати їх своїм друзям... Король любить тільки гроші».

Люсьєн Левен, як і Жульєн Сорель, розумний юнак, шляхетний, безкорисливий, шукає своє місце в житті. Але різниця між ними полягає в тому, що Люсьєн — син впливового банкіра і мільонера, його майбутнє забезпечене. Служба в армії, потім в міністерстві внутрішніх справ, у французькому посольстві — все влаштовується за протекцією батька, без будь-яких зусиль з його боку. Виключений із Політехнічної школи за участь у студентських хвилюваннях він відправляється в Лотарингію, щоб послужити в армії.

Як і в романі «Червоне і чорне», Стендаль показує життя провінції і Парижа, пов'язане з особою головного героя. Композиційно роман розподіляється на три частини (за місцем перебування): Нансі, Париж, Рим. За протекцією батька Люсьєн приїздить до Нансі, щоб вступити в уланський полк молодшим лейтенантом. Він налаштований піднесено: адже серед офіцерів є колишні воюючи наполеонівської армії, які причетні до героїчного минулого країни. Але йому відкривається жорстока правда армійських буднів: пияцтво, хабарництво, плітки, картьярство, армія воює проти свого народу, беручи участь у придушенні повстання робітників. Історія кохання його до мадам де Шастеле (за стендалівською схемою «кристалізації почуттів») закінчується, ледве розпочавшись: довірливий герой сприйняв наклеп співслужбовців за правду і поспішив залишити полк.

Наступний етап — паризький — це служба чиновником особливих доручень в міністерстві внутрішніх справ. Стендаль правдиво зображує залаштункові механізми методів роботи уряду: «Ось основний принцип: будь-який уряд бреше завжди і в усьому». Брудні дії під час передвиборчої кампанії, підтасовка голосів, підкуп виборців, керування власними, а не державними інтересами приводять до того, що герой потрапляє в скандальну історію і залишає посаду. Тим більше, що батько-банкір вирішив влаштувати його в посольство в Італії. Герой інертний, позбавлений романтичного ореолу, живе за вказівками батька (згадаймо визначення письменником двох типів характерів: анемічний, тобто безкровний, блідий, білий — беззаперечно, це характер Люсьєна). Тому роман залишився незакінченим і був надрукований після смерті письменника.

**1839р.** – роман *«Пармський монастир»*, який вже хворий письменник надиктував своєму секретареві за 53 дні. Головна тема твору — італійська, тема пристрасті, людської активності, самопожертви. За хронологією твір можна поділити на дві нерівні частини: перша — Італія часів республіканських війн Наполеона, який визволив країну від тривалого австрійського поневолення (1796-1815, період, який італійці назвали Другим Відродженням, Рісорджименто), і друга — Італія, яка знову потрапила під пригноблення реставрованої монархії й іноземців. В атмосфері Другого Відродження формуються характери головних героїв Джини Пьетранери і Фабріціо дель Донго. У Фабріціо кумир — Наполеон, це його поєднує з іншим стендалівським героєм — Жульєном Сорелем. Але якщо для Сореля Наполеон є зразком щасливого кар'єриста, то для Фабріціо він — визволитель Італії. Юнак втікає з дому до Бельгії, щоб взяти участь у битві при Ватерлоо. Ця визначна подія для всієї Європи подається крізь сприйняття випадкової людини — Фабріціо, який побачив не легендарних героїв і переможні заклики, а звичайних людей, які в жахливій буденності робили свою справу. Пізніше цю знахідку Стендаля при зображенні вирішальної битви запозичить Л. Толстой у своєму романі-епопеї «Війна і мир». А Е. Гемінгвей зауважить: «Стендаль бачив війну, і Наполеон навчив його писати. Він вчив тоді всіх, але більше ніхто не навчився».

Битва при Ватерлоо композиційно пов'язувала дві частини роману. В другій частині розповідається про те, як герой, повернувшись додому, опинився перед вибором: або мирне, нудне життя в світі, або шалене життя. Обравши шлях любовних інтриг і походеньок, він опиняється у Пармській фортеці, де знайомиться з донькою коменданта Клелією Конті, з якою поступово викристалізовується взаємне пристрасне почуття. Але кохання героїв було приречене: після короткого щастя вони були змушені розлучитись, а згодом, після смерті дорогих людей, Фабріціо усамітнюється в монастирі.

Зображуючи життя Італії після наполеонівської доби, письменник показує придворні звичаї часів пармського принца Ернесто Рауціо VI: інтриги, беззаконня, підкуп, таємні злочини, ханжество. Тітка Фабріціо, герцогиня Сансеверина, жінка шляхетна, горда, незалежна, протистоїть двору, вступаючи в конфлікт із принцем. Вірний і відданий їй розбійник Феранте Палла піднімає простих людей

на повстання, яке закінчується смертю властителя Парми. Але становище суспільства майже не змінилось після цих подій.

О. де Бальзак, який уважно стежив за творчістю Стендаля, відгукнувся на роман «Етюдом про Бейля» (1840), в якому відзначив справжні знахідки письменника: принцип децентралізації героя (коли герой зрівнюється з іншими персонажами), оригінальний підхід до зображення битви при Ватерлоо, коли описувалась не вся битва, а тільки кілька епізодів і дії ар'єргарду. Назвавши роман «кращою книгою з тих, що з'явилися за останні п'ятдесят років», Бальзак порадив автору вдосконалювати стиль письма, орієнтуючись на здобутки романтиків Шатобріана і Ж. де Местра.

Стендаль вирішив врахувати побажання в своєму наступному романі «*Ламьель*», але смерть у 1842 році стала на заваді.

## Значення творчості Стендаля

— Стендаль вважається одним із засновників художнього психологізму завдяки перенесенню прийому внутрішнього монологу із драми в епос.

— Письменник є творцем французького соціально-психологічного роману.

— Стендаль став першовідкривачем реалістичного зображення війни, яка на полі бою сприймалась зовсім не як патетичне батальне полотно. Показавши страшну тривіальність реального бою очима рядового його учасника, Стендаль заклав традицію, продовжену в ХІХ столітті Л.М. Толстим, у ХХ – Е. Гемінгвеєм, Е.М. Ремарком і багатьма іншими письменниками-фронтовиками.

— Стендаль відкрив явище реалістичного історизму, зображуючи картини життя суспільства певної епохи («Арманс» - сцени салонного життя 1827 р., «Червоне і чорне» - хроніка ХІХ століття і т.д.).

— На думку письменника, задача мистецтва полягає в полум'яному зображенні пристрастей. Але характери повинні завжди бути історично і соціально обумовленими.

— В його творах герої різко протиставлені суспільству. Вони нагадують романтичних героїв, але їхні вчинки, психологія завжди реалістично мотивовані. Стендаль не зливається зі своїм героєм, а показує його в широкій об'єктивній перспективі.

— Композиція романів письменника носить драматичний характер.

— Стендаль продовжив стильові традиції письменників-просвітителів: писати ясно, точно, лаконічно.

## Творчість О. де Бальзака

Випадок — найвеличніший романіст світу;  
щоб бути плідним, треба його вивчати.

Самим істориком повинно було стати  
французьке Суспільство, мені залишалося  
тільки бути його секретарем.

*О. де Бальзак*

У французькій літературі першої половини XIX століття з ім'ям і творчістю О. де Бальзака пов'язують формування і затвердження реалізму. Сучасники його сприймали як письменника, який вмів зацікавити читачів, ставлячи в один ряд із О. Дюма-батьком, П. де Коком, Е. Сю. В другій половині століття з'явилась теза І. Тена «Бальзак — зачинатель натуралізму», тому його називали провозвісником нового напрямку. По-справжньому вивчення його творчості почали займатись в 60-70-рр. XX століття: варто назвати праці радянських вчених Є.П. Кучборської, Б.Г. Реїзова, Г.Е. Іонкіс, Д.С. Наливайка, французьких дослідників Ж. Дюкурно, Р. П'єро та багатьох інших. Були написані белетризовані біографії Р. Бенжамена, А. Моруа, Ф. Марсо, С. Цвейга, роман Н. Рибак «Помилка Оноре де Бальзака» (1970), книга П. Сіпріо «Бальзак без маски» (2003). В наш час художня спадщина письменника, його особистість, перебування в Україні продовжують викликати інтерес у дослідників, краєзнавців і читачів.



**Оноре де Бальзак** (*Honoré de Balzac*, справжнє прізвище *Бальса*, 1799-1850) народився 20 травня 1799 року в місті Тур. Освіту здобув у Вандомському колежі і в Паризькій школі права. Втім юриспруденція його не приваблювала, він мріяв про літературу. Перший твір Бальзака — історична трагедія у віршах «*Кромвель*» — був невдалим: великий за обсягом, віршована форма, жанр сприймався як пережиток класицизму. Але Бальзак з цього досвіду зрозумів: потрібно шукати інший жанр, який допоможе йому знайти шлях до видавців і до читачів. Так він звертається до роману.

В літературознавстві творчість письменника поділяють на два періоди.

**І період — 1820-і рр.** — коли, щоб навчитись писати і здобути ім'я в літературі, Бальзак пише на замовлення велику кількість тоді популярних бульварних, готичних, любовних романів, підписуючись різними псевдонімами: Орас де Сент-Обен, лорд Р'оон та іншими. Пізніше, складаючи зібрання своїх творів, він жодного разу про них не згадає. Намагання захватись під вигаданими іменами свідчило про напружений і відповідальний пошук письменником власного шляху, власного стилю, коли можна було б відкрити читачам своє справжнє ім'я.

**ІІ період — 1830-1840-і рр.** — час написання творів з «Людської комедії», «Ста пустотливих оповідань», декількох драм.

**1829 р.** — роман «*Останній шуан, або Бретань у 1800 р.*», перший твір, який Бальзак підписав своїм власним ім'ям. Сюжетом для роману письменник обрав заключний епізод із серії контрреволюційних війн, які відбувались за часів революції, Директорії та Консульства. Шуани (від фр. chouans, за відомою версією, від chat-huant — сова) — це прізвисько контрреволюційних повстанців, бретонських селян за їхній характерний умовний сигнал — крик сови. Досліджуючи події недалекого минулого, Бальзак працював з історичними джерелами, вивчав топографію, природу місцевості, здійснив поїздку до Бретані, де зустрічався зі старожилами, які ще пам'ятали ті часи.

Наслідуючи здобутки історичного романіста В. Скотта, Бальзак пов'язує долю своїх героїв з великими історичними подіями. Письменник пояснює громадянські війни в Бретані їхньою відірваністю від ідейного життя країни, невіглаством селян, які, підбурені дворянами і церковниками, по суті виступали проти власних інтересів.



В «Шуанах» історія не є зовнішнім додатком до романтичної інтриги: Бальзак зумів поєднати на одному герої обидві лінії: історичну і любовну. Таким чином, любовна інтрига повинна мати історичний смисл, тобто характеризувати епоху, країну й історичну проблематику.

На тлі історичних подій розгортається любовна драма дворянина Монторана, ватажка шуанів, і Марі де Верней, яка належить до табору республіканців. Роман закінчується поразкою повстанців і загибеллю закоханих. «Шуани» привернули увагу читачів поєднанням романтичного сюжету і реалістичного тла, історії та сучасності.

Бальзак був одним з перших письменників, хто відчув інтерес до сучасної теми. Про неї йшлося у передмові до першого видання «Шуанів». За півроку до цього була надрукована *«Фізіологія шлюбу»*, яка теж була орієнтована на проблеми сьогодення. Готувались *«Сцени приватного життя»* — збірник повістей, який з'явиться у двох томах у 1830 р. На думку дослідника Б.Г. Реїзова, *«правда в розумінні Бальзака — перш за все, дійсність, реальний емпіричний факт, що існує сам по собі, незалежно від мистецтва. Друге поняття — це уявлення, яке більшість людей має про дійсність. Це та правда, яку в поетиці класицизму називали правдоподібністю. Третє поняття правди — романтичне. Воно відрізняється від правдоподібності, яку класики вважали необхідністю мистецтва»*.

В 1830 р., невдовзі після Липневої революції, Е. Жирарден запропонував Бальзаку написати серію «Листів про Париж», які б могли познайомити мешканців провінцій зі столичним життям. В цих листах, як і в наступних нарисах, сформувалась суспільна й політична позиція письменника. Як відомо, за своїми політичними поглядами він був легітимістом, який визнавав лише одну законну владу — короля й аристократії. Але як письменник-реаліст він показував їхню історичну приреченість, моральну деградацію, невідворотність панування буржуазії.

**1831 р.** — роман *«Шагренева шкіра»*, який зробив Бальзака відомим письменником. За жанром — це філософський роман-міф. Центральна ідея твору — згубна сила людської думки, яка перетворюється на пристрасть і руйнує людину. В романі зіштовхуються два принципи, два варіанти відповіді на глибинне філософське питання про суть людського життя: перший варіант — життя, наповнене пристрастю, надмірність якої приводить до смерті; дру-



гий — спокійне, споглядальне існування, яке своєю застиглістю нагадає смерть («Що краще, вмерти від того, що жив на повну силу, чи не помирати, не живучи?»). Автор продовжує традиції попередньої французької літератури: жанр філософської повісті Вольтера, сатиричне зображення життя суспільства Ф. Рабле.

Композиція твору складається з трьох частин: «Талісман», «Жінка без серця», «Агонія». Початок роману фіксує час — кінець жовтня 1829 року, місце дії — Париж і головного героя, якого автор, тримаючи інтригу, не називає. Герой, програвшись у казі-

но Пале-Рояль, вирішує вкоротити собі життя. Але почекаати до темряви, прогулюючись паризькими вулицями. В крамниці антиквара, куди він випадково завітав, господар звертає його увагу на шматок шкіри з арабським текстом: *«Володіючи мною, ти будеш володіти всім, але життя твоє буде належати мені. Бажай — і бажання твої здійсняться. Але при кожному бажанні я буду зменшуватися, як твої дні»*. Антиквар попереджає: *«Бажати — сплює нас, могти — руйнує, але знати дає нашому слабкому організму можливість довічно перебувати в спокійному стані»*. Бальзак порушує проблему вибору (фаустіанський мотив): шматок пергаменту може виконувати будь-які бажання, перед героєм відкриваються безмежні можливості, які можуть вплинути на його подальше життя. Але він обирає багатство і насолоду: *«Я хочу жити, не знаючи міри!»*.

Друга частина роману є по суті його експозицією. Автор розповідає нам про минуле героя. Збіднілий дворянин Рафаель де Валантен приїхав до Парижа, щоб стати відомим. Живучі в бідному кварталі на кілька су в день, він працює одночасно над комедією і науковим трактатом з «Теорії волі». В коханні він опиняється перед вибором: кого обрати — скромну дівчину Поліну, яка живе з матір'ю по сусідству, чи холодну й неприступну красуню-аристократку Теодору. Марносластво, прагнення красивого життя вирішують на ко-

ристь Теодори. Втім захоплення змінюється розчаруванням («Жінка без серця») і прагненням забутись у картярстві.

Третя частина — «Агонія» — розповідає про те, як, одержавши багатство й безмежні можливості, Рафаель починає усвідомлювати, що розплата — це його життя, яке стрімко скорочується з будь-якими бажаннями. Настає період повної бездії, коли він боїться навіть думати, їде до маленького села, уникає спілкування, тремтить за кожну хвилину свого життя. Але розплата невідворотня.

В романі вперше порушувалась тема втрачених ілюзій, яку Бальзак буде розробляти в подальших творах: молодий амбітний провінціал приїжджає до Парижа, щоб зробити кар'єру. І опиняється перед вибором: або звільнитись від ілюзій про чесну працю і прийняти закони суспільства, або повертатись додому в провінцію разом із своїми ілюзіями. Бальзаківські кар'єристи будуть успішно засвоювати уроки сучасного життя в суспільстві. Вперше в романі з'являється цілий ряд героїв — банкір Тайфер, куртизанка Акіліна, нотаріуси, які розшукують багатих клієнтів, розкошні й жорстокі аристократки, розважливі журналісти, студенти, які будуть «переходити» в подальші твори, роковуючи нові епізоди й історії свого життя. Сам письменник так охарактеризував роман: «Це формула нашого теперішнього віку, нашого життя, нашого егоїзму».

### «Людська комедія»

«Привітайте мене. Адже щойно з'ясувалося, що я — геній» — написав після успіху «Шагренової шкіри» Бальзак своїй улюбленій сестрі Лорі Сюрвіль, повідомляючи про задум створити роман, в якому б відобразилась широка панорама сучасного життя. Але насправді така думка виникла в 1829 р. після написання «Шуанів». В наступному, 1830 році, письменник підписав угоду про видання циклів творів «Філософські романи і повісті» та «Сцени приватного життя». В 1833 році з'являється інша назва — «Етюди про звичаї XIX століття» з трьома підрозділами: «Сцени приватного життя», «Сцени провінційного життя», «Сцени паризького життя». Письменник ділився своїми планами в листуванні: *«Мій твір повинен увібрати в себе усі типи людей, усі суспільні стани, він повинен втілити всі соціальні зрушення так, щоб жодна життєва ситуація, жодне обличчя, жоден характер, чоловічий чи жіночий, жоден спосіб життя,*

жодна професія, ні чий-небудь погляд, жодна французька провінція, ні бодай що-небудь із дитинства, старості, зрілого віку, із політики, права... не виявились забутими».

В 1840 р. з'явилась остаточна назва циклу — *«Людська комедія»*, яка перегукувалась із дантівською «Божественною комедією». Різниця полягала в тому, що Данте описував потойбічний світ, а Бальзак — сучасний.

В 1842 р. з'явилась *«Передмова до «Людської комедії»* та її проспект. Автор зазначає: *«Співставляючи опис вад і добродійностей, збираючи найбільш яскраві випадки виявлення пристрастей, зображуючи характери, вибираючи найголовніші події з життя Суспільства, створюючи типи шляхом поєднання окремих рис численних однорідних характерів, можливо, мені вдалося б написати історію, забуту стількома істориками, — історію нравів. Забезпечившись ґрунтовним терпінням і мужністю, я, можливо, доведу до кінця книгу про Францію ХІХ століття, книгу, про відсутність якої ми всі говорили і якої, на жаль, не залишили нам про свої цивілізації ані Рим, ані Афіни, ані Тир, ані Мемфіс, ані Персія, ані Індія»*. *«Письменник повинен мати тверді переконання в питаннях моралі і політики, він повинен вважати себе вчителем людей, бо люди не потребують наставників, щоб сумніватися»* — сказав Бональд. *Я рано сприйняв як правило ці великі слова, які однаково є законом і для письменника-монархіста, і для письменника-демократа»*.

В Каталозі, який склав письменник до другого видання *«Людської комедії»* (1844), було зазначено 144 твори, втім він втигнув написати 96 (за іншими даними 98) творів.

За композицією *«Людська комедія»* складається з трьох великих частин, кожна з яких Бальзак назвав етюдами (від франц. *étudier* — вивчати): *«Етюди про звичай»*, *«Філософські етюди»*, *«Аналітичні етюди»*.

*«Етюди про звичай»* поділяються на шість циклів: *сцени приватного життя, сцени паризького життя, сцени провінційного життя, сцени політичного життя, сцени воєнного життя, сцени селянського життя*. Письменник зазначає: *«Автор хоче, зображуючи людей, показати і країну»*. На його думку, перша частина — *«Етюди про звичай»* — базис, на якому височитимуть *«Філософські етюди»*, призначення яких полягає не тільки в зображенні життєвих явищ, а «в поясненні їхніх причин, рушійних сил». *«Філософські етюди»* відзначались гли-

бокою й оригінальною філософсько-науковою проблематикою, що свідчило про широку ерудицію письменника. І вершину цієї піраміди складали «Аналітичні етюди», які «мали досліджувати основи речей».

### **I. «Етюди про звичаї».**

#### «Сцени приватного життя».

«Дім кішки, що грає в м'яч», «Бал в Со», «Подружня згода», «Побічна сім'я», «Вендета», «Гобсек», «Силует жінки», «Тридцятирічна жінка», «Полковник Шабер», «Покинута жінка», «Батько Горіо», «Шлюбний контракт», «Обідня безбожника», «Дочка Єви», «Беатриса», «Перші кроки в житті».

#### Сцени провінційного життя.

«Євгенія Гранде», «Уславлений Годиссар», «Провінційна муза», «Стара діва», «П'єретта», «Життя холостяка», «Втрачені ілюзії».

#### Сцени паризького життя.

«Історія тринадцяти», «Фачино Кане», «Історія величі та падіння Цезаря Біротто», «Банкірський дім Нюсінжена», «Ділова людина», «Принц богеми», «Блиск і злидні куртизанок», «Таємниці княгині де Кадіньян», «Кузина Бетта», «Кузен Понс».

#### Сцени політичного життя.

«Зворотний бік сучасної історії», «Темна справа», «Епізоди доби терору».

#### Сцени військового життя.

«Шуани», «Пристрасть у пустелі».

#### Сцени сільського життя.

«Сільський лікар», «Сільський священик», «Селяни».

### **II. «Філософські етюди».**

«Шагренева шкіра», «Прощений Мельмот», «Невідомий шедевр», «Гамбара», «Массимилла Доні», «Прокляте дитя», «Пошуки Абсолюту», «Марани», «Прощай», «Кат», «Драма на березі моря», «Червоний готель», «Еліксир довголіття», «Серафіта», «Луї Ламбер».

### **III. «Аналітичні етюди».**

«Фізіологія шлюбу», «Дрібні негаразди подружнього життя».

#### **Художні особливості «Людської комедії»:**

- взаємозв'язок і взаємодія всіх частин циклу;
- відкриті фінали;
- «перехідні персонажі»;
- майже 2000 персонажів;
- поліцентричність героїв і сюжетних ліній.

## Значення творчості О. де Бальзака

— З творчістю Бальзака затвердився реалізм у французькій літературі, саме письменник дав його класичні зразки. Як мислитель він зрозумів феномен своєї епохи і геніально відобразив її у типових характерах і за типових обставин.

— Бальзак зробив великий внесок у розвиток жанру роману, детально розробивши його різновиди: соціальний, соціально-побутовий, філософський.

— Як аналітик, він у художній формі показав залежність характеру від соціальних умов. Як психолог — примушував замислитися над складністю людського характеру і його неоднозначністю. Як майстер художньої форми, він вражав грандіозністю своїх задумів і їхнім здійсненням, великою кількістю персонажів, майстерністю композиції, інтригуючої оповіді, описами (портретами, інтер'єрами), поліцентричністю.

— У романах Бальзака немає несподіваних сюжетних ходів, всі дії та вчинки мотивовані. Перемагаючи традиції романтизму, не надаючи уваги зовнішнім ефектам, автор не відмовлявся від досягнень цього напрямку: його герої, як і у романтиків, люди однієї пристрасті. Хоча дія в його творах динамічна та драматична, базується вона не на зовнішніх, а на внутрішніх, часом глибоко прихованих протиріччях та контрастах.

— Бальзак – автор *«Людської комедії»*, яка не має аналогів у світовій літературі. Це не епопея (немає стрижневих героїв та спільного сюжету), і не цикл романів (крім романів, до *«Людської комедії»* включені повісті і оповідання). Це – **цикл творів**.

Не дивно, що Жорж Санд, шанувальниця творчості Бальзака, висловлюючи свої враження про твори *«Людської комедії»*, зазначала, що *«історики майбутнього цю епоху будуть вивчати за романами Бальзака, а називатись вона буде Францією доби Бальзака»*.

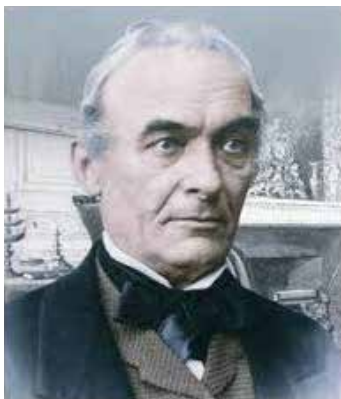
## Творчість П. Меріме

Для мене немає задачі цікавіше, ніж найгрунтовніший аналіз історичного персонажа. Мені здається, можна досягти відтворення людини минулих епох способом, аналогічним тому, яким скористався Кювье для відновлення мегатерію і багатьох вимерлих тварин. Закони аналогії так само незаперечні для внутрішнього вигляду, як і для зовнішнього.

*П. Меріме*

Проспер Меріме (*Prosper Mérimée, 1803-1870*) — драматург, новеліст, історик, етнограф, археолог, вважається одним із засновників критичного реалізму.

Народився майбутній письменник **28 вересня 1803 року** в Парижі, освіту здобув в Лицеї Генріха IV та на юридичному факультеті в Сорбонні. Літературою зацікавився в юнацькі роки, в шістнадцятирічному віці разом із своїм другом Ж.-Ж. Ампером переклав «Пісні Оссіана» Д. Макферсона, а в наступному, 1821 році, написав свій перший драматичний твір — романтичну драму «*Кромвель*». В цей період він познайомився зі Стендалем, дружба з яким тривала до кінця його життя. Під впливом Стендаля і В. Гюго відбулось формування естетичних поглядів Меріме. Він долучається до полеміки між класицистами і романтиками, починаючи писати як драматург.



**1825 р.** — виходить збірка «*Театр Клари Газуль*», така собі містифікація Меріме: в передмові він під вигаданим ім'ям Жозефа Л'Естранжа, перекладача і видавця іспанської актриси, розповідає про її життя, творчість і пропонує читацькій увазі її п'єси. Розуміючи романтичну свободу творчості як наявність «ігрового моменту», використовуючи романтичні прийоми, Меріме, на перший погляд, заявляв про свою антикласичну позицію. В «Пролозі» про це ска-

зано: «Щоб судити про п'єсу, зовсім не потрібно знати, чи відбувається дія впродовж однієї доби і чи з'являються всі дійові особи в одному й тому ж місці, одні — щоб влаштувати змову, інші — щоб пасти від рук вбивці, треті — щоб заколотись над чимось мертвим тілом, як це водиться по той бік Піренейв». В п'єсах стверджувався романтичний світ з його інтересом до інтриг, таємниць, ефектних ситуацій, пристрасного кохання, місцевого колориту. Всі твори були написані прозою, сюжети визначались не грою випадку, а зіткненням людських доль або почуттів. Але романтичні сюжети автор подавав з іронією: коли пристрасні почуття доходили до різанини («Африканське кохання»), він знімав напругу в театрі повідомленням про те, що вечеря вже готова і можна розходитись. Один і той же персонаж — Інес Мендо — автор подавав у двох варіантах: в романтичному і реалістичному. Таким чином, поєднання двох художніх систем, яке простежується в першому збірнику Меріме, стане естетичним підґрунтям його подальшої творчості. Збірка одержала високу оцінку Й.В. Гете під час його розмови з Ж.-Ж. Ампером (1827).

**1827 р.** — наступна збірка і наступна містифікація: «*Гузла, або Збірка іллірійських пісень, записаних в Далмації, Боснії, Хорватії і Герцеговині*». Збірка містила 32 пісні, фрагменти, примітки, автором був зазначений нікому не відомий Іакінф (Гіацинт) Магланович, під маскою якого знову заховався Меріме. Стилізація балканських пісень передбачала копітку працю, ґрунтовні історичні, філологічні, етнографічні знання, але письменник блискуче впорався із завданням, відтворивши поетичний образ народів та їхню боротьбу з турецькими та наполеонівськими завойовниками. Книга мала надзвичайний успіх, твори, які сприйняли як оригінальні, перекладались відомими поетами А. Міцкевичем, О. Пушкіним (11 пісень з циклу «Пісні західних слов'ян»).

**1828 р.** — історична драма-хроніка «*Жакерія, сцени феодальних часів, з долученням Родини Карвахаля*». Спираючись на вивчені історичні документи, Меріме відтворив картину селянської революції у Франції 1358 року, яку назвали «Жакерією» (від презирливого прізвиська селянина — Жак). Документальною основою п'єси послужили історичні хроніки Ж. Фруассара, Д.-Ф. Секуса, Ж.-Б. Лакюрна де Сент-Пале, але твір Меріме мав актуальне політичне значення. В драмі діють широкі прошарки населення: селяни, фе-



одали, духовенство, міська буржуазія, представники ремісницьких цехів. Очолив повстання чернець Жан.

П'єса складається з 36 яскравих і живих сцен, дія яких постійно переноситься то в табір феодалів, то в стан повстанців, то на лісову дорогу. Колізія в «Жакерії» не романтично виняткова, а життєво правдива: селяни, не витримавши утисків з боку феодалів, повстали за свої права. Автор нікого з своїх героїв не ідеалізує. Барон Жильбер д'Апремон, члени його родини показані жорстокими й зарозумілими, які з презирством ставляться до людей низького походження. Атаман злодійської шайки Перевертень не схожий на романтичного розбійника: він злий, мстивий, безпринципний, в важкий час кидає своїх товаришів напризволяще. Селяни (Рено, Симон, Мансель, Моран, Бартельмі, Тома, Гайон), незважаючи на окремі випадки, переважно забиті, неосвічені, не здатні подолати свій страх перед церковниками і феодалами. Письменник показав багато персонажів, надавши кожному індивідуальних рис характеру. П'єса, незважаючи на фрагментарність, зображує багатогранність і масштабність історичної події.

**1829 р.** — роман «*1572. Хроніка часів Карла IX*», в якому Меріме відтворив один з найбільш трагічних епізодів епохи релігійних війн — криваву різанину гугенотів католиками в ніч святого Варфоломія (24 серпня 1572 року). В передмові до роману письменник, вступивши в приховану полеміку з існуючими концепціями історії В. Скотта і А. де Вінї, наголошував, що справжні причини історичних зсувів потрібно шукати в моральному житті країни, в умонастрої всіх її соціальних прошарках. На його думку, трагічні події Варфоломіївської ночі — це наслідок релігійного фанатизму, який послідовно влада і церква розпалювали в мешканцях Парижа. Меріме реалістично відтворює вчинки, думки і почуття людей XVI століття, коли вся країна поділилася на два табори — католиків і протестантів (гугенотів). На тлі вирування ворожнечі між французами Меріме представляє історію кохання гугенота Бернара де Мержі та придворної красуні Діани де Тюржі, яка прагне повернути свого коханого до католицизму. Сутичка Бернара з рідним братом-католиком Жоржем закінчується смертю останнього. Показуючи жахливу картину братовбивчої бійні, письменник приходить висновку, що підступність короля, фанатизм, релігійне бузвірство призвели до справжньої трагедії.

Меріме щиро себе вважав романтиком. Але, цікавлячись минулим й національною екзотикою, він намагався правдиво відтворити це минуле. Так у передмові до «Хроніки часів Карла ІХ» письменник зазначав: *«Я переконаний, що до вчинків людей, які жили в ХVІ столітті, не можна підходити з міркою ХІХ... Висновки про одне й те саме діяння належить, звісно, робити ще й залежно від того, в якій країні воно сталося, бо між двома народами така сама різниця, як між двома століттями».*

Але справжня слава Меріме як письменника була пов'язана з його новелістикою.

**1833 р.** — вийшов збірник новел Меріме *«Мозайка»*, до якого увійшли *«Матео Фальконе»*, *«Привид Карла ХІ»*, *«Взяття редуту»*, *«Таманго»*, *«Федеріго»*, *«Перлина Толедо»*, *«Етруська ваза»*, *«Історія Рондіно»*, *«Партія в триктрак»*. Події в творах відбувались на Корсиці, в Іспанії, в Африці та інших екзотичних місцях. Всі новели були створені на основі спостереження та вивчення дійсності, а романтичні герої та романтичні мотиви виникали з побутових етнографічних спостережень. Новаторство Меріме-новеліста полягало не у виборі сюжету чи героя, а у ставленні до них. Завдання, яке письменник розв'язував в творах, — це розкриття через одну подію історії інших народів, інших епох.

Шедевром новелістики є *«Матео Фальконе»*. Головна подія твору — вбивство сина за зраду, яку здійснює корсиканець Матео Фальконе. Моральні закони, за якими живуть він з дружиною, бандит Джанетто, пастухи, протиставлені іншим законам, які склались у місті і за якими вигода і розрахунок здаються природними. Десятирічний Фортунато надав притулок бандиту-втікачу, одержавши за це гроші. Але, спокусившись срібним годинником, який йому пообіцяв сержант, він видає втікача, порушивши таким чином закони життя. Матео вбиває сина-зрадника. Прозаїчна оповідь, спокійний опис корсиканських звичаїв, передісторія новели про людину сміливу, але й небезпечну, повідомлення про те, що вбивство



сина, очевидно, не вплинуло на героя, — все це створювало особливу моральну атмосферу, в світлі якої винятковість основної події сприймалась як закономірність корсиканського життя.

В новелі «**Таманго**» протиставляються два світи: негритянський (вождь Таманго) і європейський (капітан Леду, який займається работоргівлею). Європейська цивілізація, саркастично зазначає Меріме, досягла досконалості, бо навчилась надівати нашійник на чорношкірих. На початку новели Таманго показаний як жорстокий і жадібний воїн, який, щоб більше заробити, продає Леду своїх одноплеменників, а потім віддає капітанові й кохану дружину. Але, схаменувшись, він наздоганяє корабель, щоб бути поруч із дружиною. Підступним чином ставши рабом, Таманго піднімає заколот на невольничому кораблі, внаслідок чого команда була перебита. Звільнені раби стали заручниками обставин: адже управляти кораблем вони не вміли і були приречені на повільну голодну смерть. Самого Таманго в непритомному стані знайшли інші моряки, але подальша доля його серед європейської цивілізації була трагічна: без свободи, без батьківщини він змарнів, спився і невдовзі помер у лікарні.

Майже одночасно з «Таманго» була надрукована новела «**Взяття редуту**», в якій розповідається про один з епізодів Бородінської битви — бій за Шевардинський редут. Створена не без впливу Стендаля, учасника російської кампанії Наполеона, всупереч офіційній французькій історіографії, яка вважала Бородінську битву блискучою перемогою французів, Меріме дегероїзує війну. Оповідь відбувається від особи очевидця, який об'єктивно оцінює події. Автор протиставляє опис картини тиші і хаосу кривавої сутички, щоб дати читачам зрозуміти безглуздість і жорстокість винищення людей.

Паралельно з творчістю Меріме працює в різних міністерствах.

**1831 р.** — письменник працює в Морському міністерстві, потім в Міністерстві торгівлі, отримує Орден Почесного легіону.

**1832 р.** — Меріме був призначений спеціальним комісаром з боротьби з холерою в Парижі. В тому ж році він відвідав Англію.

**1834 р.** — Меріме призначають інспектором історичних пам'яток В тому ж році він здійснив поїздку на південь та захід Франції з метою вивчення історичних пам'яток. На цій посаді письменник перебував до 1860 р., здійснивши більш як 30 поїздок по країні.

**1835 р.** — з'являються «**Нотатки про подорож на південь Франції**», «**Нотатки про подорож на захід Франції**».

**1838 р.** — *«Нотатки про подорож по Оверні».*

**1840 р.** — *«Нотатки про подорож по Корсиці».*

«Бачити — справа нелегка», — зазначить Меріме в одному зі своїх нарисів. Службові поїздки дали йому можливість спостерігати за життям інших країн і провінцій, що було використано не тільки для археологічних праць, але й для творчості.

**В 1840-і рр.** з'являються його новели *«Коломба»*, *«Кармен»*, *«Арсена Гійо»* та інші.

На думку Ю.З. Янковського, новела *«Кармен»* (1845) — *«успішне завершення Меріме з романтичною екзотикою»*. Форма «оповідання в оповіданні» дозволила письменнику не лише зберегти особливості національного самовиразу, не лише «зняти з себе відповідальність» за гадану неймовірність вчинків героїв та їхніх пристрастей, а й надати твору певну документальну вірогідність. Сюжет новели полягає в трагічному сплетінні кількох людських доль (циганка Кармен — баск Хосе). Хосе походив із дворянського роду, був офіцером, але через пристрасне кохання до циганки вчинив низку порушень, був розжалуваний, врешті став контрабандистом. Не в змозі приборкати волелюбний і цинічний характер своєї коханої, він вбиває її, а сам опиняється у в'язниці, де на нього чекає страта. Оповідач-мандрівник, в якому впізнається сам письменник, не нав'язує свою думку читачам в оцінці вчинків героїв. Кармен — один з найцікавіших жіночих образів світової літератури: в неї вирує ціла гама почуттів, високих і ганебних, героїчних і підступних. Всі її вчинки підпорядковані власній свободі. Вона вірить в невідворотність фатуму, живе не вибухами пристрасті, а твердими переконаннями. Героїня Меріме входить до галереї фатальних жінок літератури: Манон Леско (Прево), Земфіра (Пушкін) та інші. Більш уславив цю героїню композитор Ж. Бізе в опері *«Кармен»*.

За тематикою і місцем дії новели Меріме діляться на такі групи:

— *екзотичні новели* («Матео Фальконе», «Коломба», «Кармен», «Таманго», «Локіс» та інші);

— *гумористичні новели* («Блакитна кімната» та інші);

— *власне психологічні новели* («Арсена Гійо», «Венера Ілльська», «Етруська ваза», «Подвійна помилка» та інші).

## Художні особливості новел Меріме

— Автор використовує форму «оповідання в оповіданні». Оповідач зазвичай є другим «я» самого автора.

— Фігура стриманого і об'єктивного оповідача підкреслює психологізм характерів героїв.

— У центрі уваги письменника — внутрішній світ людини.

— Герої переважно люди з сильним характером.

— Автор тяжіє до екзотичних описів.

Про особливу манеру письма Меріме писав Ю. Лотман в дослідженні «Сучасність між Сходом і Заходом»: *«Екзотика, фантасстика і міфологія Меріме завжди точно приурочені до географічного простору і незмінно забарвлені в виразні тони couleur locale. «Корсиканський» міф, літературно-міфологічна Іспанія, Литва поступово з'являються на сторінках повістей Меріме. Гострота досягається тим, що літературна географія Меріме незмінно втілюється в перетині двох мов: зовнішнього спостерігача-європейця (француза) і того, хто дивиться очима носіїв різко відмінних точок зору, що руйнує самі підвалини раціоналізму європейської культури. Гострота позиції Меріме полягає в його підкресленій неупередженості, в тому, з якою об'єктивністю він описує найсуб'єктивніші точки зору. Те, що звучить як фантасстика і марновірство для персонажа-європейця, подається найприроднішою правдою для героїв, які протистоять йому, які виховані культурами різних кінців Європи. Для Меріме немає «просвітництва», «упередження», а є своєрідність різних культурних психологій, яку він описує з об'єктивністю зовнішнього спостерігача. Оповідач у Меріме завжди знаходиться поза тим екзотичним світом, який описує».*

В **1850-60 рр.** Меріме зацікавився історією, культурою та літературою Росії. Цьому сприяло кілька причин. По-перше, це дружба зі Стендалем, учасником російського походу наполеонівської армії, який багато розповідав про свої враження від цієї країни. По-друге, знайомство і творчі контакти з І.С. Тургенєвим, С. Соболевським, зустрічі з О. Герценом, Є. Боратинським, П. Вяземським, листування з Є. Ростопчиною, М. Погодіним, К. Леонтьєвим та іншими росіянами. На думку Ю.З. Янковського, *«для Меріме Росія була екзотичною країною, що жила... напруженим духовним життям».*

## Дослідження Меріме з історії

- 1852 р. — «Епізод з історії Росії. Лжедмитрій».
- 1853 р. — п'єса «Перші кроки авантюриста» (пов'язана з трактатом про Лжедмитрія).
- 1854 р. — історичне дослідження «Українські козаки та їхні останні отамани».
- 1854 р. — Меріме включений в комісію з публікації листування Наполеона І.
- 1861 р. — історичне дослідження «Бунт Стеньки Разіна».
- 1863 р. — історичне дослідження «Богдан Хмельницький».
- 1864-1865 рр. — дослідження «Історія царювання Петра Великого, написана М. Устряловим: процес царевича Олексія».
- 1865 р. — дослідження «Козаки минулих часів».
- 1867 р. — дослідження «Історія царювання Петра Великого, написана М. Устряловим: Юність Петра Великого».

## Дослідження Меріме з історії російської та світової літератури

- 1849 р. — переклад повісті О. Пушкіна «Пікова дама».
- 1851 р. — стаття «Література в Росії: Микола Гоголь» (аналіз «Тараса Бульби», «Ревізора», «Мертвих душ» Гоголя).
- 1852 р. — переклад творів Пушкіна «Цигани», «Гусар».
- 1853 р. — «Генеральний інспектор» (переклад комедії Гоголя «Ревізор»).
- 1855 р. — Меріме пише вступну статтю до «Листів» Стендаля.
- 1855 р. — брошура «Н.В.» (тобто Henri Veule) — книга спогадів Меріме про Стендаля.
- 1855 р. — надрукований переклад роману І. Тургенєва «Батьки і діти» з передмовою Меріме.
- 1856 р. — переклад повісті Пушкіна «Постріл».
- 1866 р. — переклад повісті І. Тургенєва «Примари».
- 1868 р. — стаття «Іван Сергійович Тургенєв».
- 1868 р. — стаття «Олександр Пушкін».
- 1869 р. — виходить книга «Московські новели» І. Тургенєва в перекладі Меріме і автора.

**1869 р.** — стаття «*Життя і творчість Сервантеса*».

**1870 р.** — переклад «*Дивної історії*» І.С. Тургенєва.

Беззаперечно, плідна і різнопланова праця Меріме-дослідника ні в якому разі не знижує значення художньої творчості Меріме-письменника, і в першу чергу — найкращого новеліста першої половини XIX століття, засновника жанру реалістичної новели.

## Творчість Г. Флобера

Дві речі підтримують мене:  
любов до Літератури і ненависть до буржуа.

Г. Флобер

Письменник **Гюстав Флобер** (*Gustave Flaubert, 1821 — 1880*) — один із найвідоміших представників французького реалізму другої половини XIX століття. Його сучасник Е. Золя зазначав, що творчість Флобера зробила переворот в літературі, а його роман «Пані Боварі» став кодексом нового мистецтва. Продовжуючи справу Стендаля і Бальзака, він значно поглибив їхні художні відкриття як на змістовому, так і на формальному рівні. Однак погляд письменника на людину і дійсність був більш песимістичним, оскільки протиріччя між ідеалом та реальністю набувають у його час все більш трагічного характеру. Сам Флобер, як відомо, називав свій час «перехідним періодом», який він визначив в листі до свого друга поета Л. Буйле: «*Ми з тобою з'явилися на світ занадто рано і в той же час занадто пізно. Нашою справою буде найбільш важке і найменш головне: перехід*».



Народився майбутній письменник **12 грудня 1821 року** в Руані. Освіту здобув у Руанському Королівському коледжі, де захопився літературою: редагував журнал «Мистецтво і прогрес», почав писати новели, нариси, драми. Ранні твори свідчили про вплив естетики романтизму на формування молодого письменника: «*Мемуари боже-*

*вільного», «Танець мерців», «Мрії в пеклі» та інші. Надалі творчість його буде розвиватись «за зразком пружини»: він буде використовувати старі задуми, повертатись до порушених проблем, зображення характерів тощо. Про ранній період він потім скаже: «Написав окремі хороші сторінки, а не твори».*

**1840-1846 рр.** — Флобер в Паризькому університеті вивчав юриспруденцію, але за станом здоров'я повернувся додому. Після смерті батька разом з матір'ю переїхав до їхнього маєтку Круассе під Руаном, де прожив до кінця свого життя.

Флобер здійснив дві великі подорожі: в 1849-1951 рр. — до країн Близького Сходу і Греції, в 1860 р. — до Тунісу. До столиці він їздив інколи на декілька зимових місяців. Справжню розраду знаходив письменник у спілкуванні з друзями в Парижі і в Круассе — це знамениті «обіди п'ятьох»: Г. Флобера, Е. Гонкура, А. Доде, І. Тургенева, Е. Золя, іноді до них долучався Г. де Мопассан, який вважав себе учнем Флобера.

*Естетичні погляди письменника.* Спостерігаючи сучасний світ, письменник приходив висновку, що прекрасного в житті не існує, а той, хто в це вірить, жорстоко помиляється. Мистецтво — єдина річ, яка найменш оманлива. Як парнасці, Флобер вважає, що мистецтво має бути асоціальне («*Мислитель (а що таке митець як не тричі мислитель?) не повинен мати ні релігії, ні родини, ні будь-яких соціальних переконань*»).

Митець має бути ізольований від соціального життя та його впливу. Звідси й відома формула, запозичена з поезії А. де Мюссе — «вежа зі слонової кості». «*Зачинимо двері, піднімемось якнайвище на нашу башту зі слонової кості, на останній щабель, ближче до неба; там... побачиш сяяння зірок і не почувєш бовдурів*».

Ідеальний митець, на думку Флобера, повинен вміти не вкладати свою особистість у свої твори (як, наприклад, Шекспір, Мікеланджело).

Але, на відміну від романтиків і парнасців, він ретельно, з наполегливістю вченого-аналітика вивчав сучасне життя, дійсність «кольору плісняви», в якій панувала буржуазна посередність.

**1842 р.** — повість «*Листопад*», в якій порушується питання про роль прекрасного в житті людини. Головний герой — пересічна людина, яка одного чудового ранку в листопаді на морському узбережжі спостерігала схід сонця й була захоплена неймовірною красою



природи. Але щастя героя не було тривалим: вже за мить він згадав про світ, в якому жив, щоб ще більше розчаруватись і зрозуміти, що в цьому світі прекрасного немає і не може бути.

**1853 р.** — *«Лексикон прописних істин»*. Твір містив в алфавітному порядку низку висловлень і визначень, що належали обмеженим і пересічним обивателям. Відверто глузуючи з їхніх прописних істин, Флобер показує рівень їхнього кругозору в ряді суджень на кшталт *«Ідеал цілком марний»*, *«Гурток — потрібно завжди бути членом гуртка»*, *«Магнетизм — красива тема для розмови: слугує приманкою для жінок»*, *«Орден Почесного легіону — потішатись, але домагатись. Коли доб'єшся, говорити, що зовсім його не просив»*. Не дивно, що в романі *«Пані Боварі»*, над яким письменник в цей час працював, саме так будуть висловлюватись герої-обивателі.

**1851-1856 рр.** — роман *«Пані Боварі»*. Флобер давно шукав сюжет для твору, в якому він би мав змогу «не викладати себе». Назвавши роман іменем головної героїні, письменник додав підзаголовок *«Провінційні звичаї»*, тому що історія Емми Боварі подається на широкому тлі французького життя 40-х рр. XIX століття. Час героїв Стендаля і Бальзака закінчився, виборовши своє місце в житті, вони перетворились на обмежених і самозадоволених обивателів, а вся Франція — на суцільну провінцію. Флобер писав в листі другу: *«Невже ви думаєте, що мене не нудить, так само як і вас, від цієї мерзеної дійсності? Якби ви більше знали мене, то зрозуміли б, що буденне життя мені ненависне. Особисто я завжди намагався як можна далі від нього піти, але на цей раз, єдиний раз, захотів зануритись в нього з естетичної точки зору»*.

На перший погляд, це звичайна історія про те, як донька фермера, начитавшись книг, вигадала собі ідеального чоловіка й ідеальне життя, але, вийшовши заміж за пересічного лікаря і розчарувавшись, в пошуках яскравих почуттів і красивого життя почала заводити коханців, витрачати гроші на коштовні подарунки, врешті-решт, розоривши родину, отруїлась і померла. З образом головної героїні пов'язують виникнення терміну *боваризм*, що означає намагання прожити ілюзорне життя. Але письменник уникає своєї оцінки героїні. Він навіть шокував сучасників своїм висловленням *«Емма Боварі — це я!»*. Йшлось, звичайно, не про вчинки Боварі, а про її неприйняття буденного життя, посередності, сірості, яка опанувала в навколишньому середовищі. І опирається такому життю серед всіх героїв роману тільки вона.



В.В. Набоков, аналізуючи роман Флобера, зазначав, що героїня не стільки романтична, скільки *романічна*: читаючи книжки, вона проживала чужі життя, уявляючи себе різними героїнями. Романтизм як такий в 40-і рр. вже давно поступився місцем реалізму. Про свою героїню

Флобер пише як про натуру «в певній мірі зіпсовану, із спотвореними уявленнями про поезію і спотвореними почуттями». Розчарувавшись у своєму неромантичному чоловікові, вона вступає в любовний зв'язок з Родольфом Буланже, місцевим Дон-Жуаном, який, «підігруючи» її прагненням, просто використовує її. Одним з важливих моментів розвінчання провінційного романтизму, гри в романтичного героя є епізод освічення Родольфа Емми на сільсько-господарському ярмарку. На тлі гамору людей і тварин, під вигуки про «барана-мериноса», «свинячу породу», «гній» і тому подібне Родольф говорить про свої «вишукані» почуття. Інший коханець, Леон, «йонвільський Вертер», який підштовхує Емму до зради зі словами «В Парижі всі так роблять», теж виявляється насправді дрібним героєм, який поспішає відмовитись від занадто вимогливої коханки. Таким чином, пройшовши через три кола розчарувань, заплутавшись у брехні й боргах, Емма Боварі й не помітила, як вульгарність почуттів, вчинків, мрій зруйнувала життя її та її родини. У суперечці про зміст і форму Флобер віддавав перевагу формі: *«Немає ні поганих, ні хороших сюжетів. Якість твору залежить не від сюжету, а від виконання»*.

Композиція роману підпорядкована стосункам Емми з різними чоловіками: I частина — Шарль (знайомство, весілля); II частина — переїзд до Йонвіля, знайомство з Леоном, стосунки з Родольфом; III частина — роман з Леоном, смерть героїні.

Головна ідея твору — протест проти бездуховної, вульгарної дійсності.

Автор представляє йонвільських мешканців — оточення Емми — як типових обивателів: представники церкви (кюре Бурнізьєн), місцеві ліберали (аптекарь Оме), лихварі (Лере). Невипадково в «Лексиконі прописних істин» є багато «розумних» фраз, якими потім

промовляють і керуються герої «Пані Боварі». Роман закінчується не смертю героїні і не поступовим згасанням її рідних, а повідомленням про успіхи місцевого «ліберала» Оме, який прибрав до рук лікарську практику Боварі і одержав омріяний орден Почесного легіону.

Роман, спрямований проти сірої посередності, був сприйнятий з обуренням: в 1857 р. проти Флобера був порушений судовий процес, на якому письменника звинуватили «в нанесенні морального збитку суспільній моралі і добропорядним звичаям». Письменник був виправданий, але факт суда пришвидшив його від'їзд за кордон.

**1857-1862 рр.** — історичний роман «*Саламбо*» (первісна назва «Карфаген»). Головним джерелом для роману стала «Загальна історія» Полібія, робота письменника з давніми рукописами та його поїздки до Північної Африки (Єгипет, Алжир, Туніс). Події відбуваються в Карфагені в III столітті до н.е., під час війни вождя Гамількара з найманими військами, які вимагали жалування. На тлі сутички карфагенян і варварів розвивається історія кохання ватажка Мато і доньки Гамількара, жриці богині Таніт Саламбо, яка закінчується стратою варвара і смертю дівчини. В романі докладно виписані екзотичний світ, життя і побут Карфагена, які вражають своєю красою і вишуканістю. В той же час письменник реалістично показує жорстокі звичаї тієї доби: голод, тортури, страти, жертвоприношення дітей тощо. Зіткнення відбувається між аристократичною республікою з владою церкви і повсталими рабами, варварами. Показуючи протиставлення добра і зла, письменник протиставляє культ Таніт, опікунки життя та кохання, і Молоха, бога війни, якому приносять людські жертви. Образ богині набуває символічного значення: наприкінці роману Флобер зазначає, що герої померли від того, «що торкнулись священого покривала Таніт». Але богиня Таніт — це втілення прекрасного ідеалу, якого прагне людина й не може досягти. Доторкнувшись його — це погубити його і загинути самому.

**1863-1869 р.** — роман «*Виховання почуттів*». Перший варіант роману був написаний ще в 1845 р. Але тепер він вирішив значно розширити часові межі, опрацювавши вітчизняну пресу з 1835 по 1850 рр. Незважаючи на підзаголовок «Історія однієї молоді людини», Флобер досліджує історію не тільки одного героя, а цілого покоління, життя якого відбувалось на тлі історичних потрясінь: Липнева революція 1830 р., переворот Луї Бонапарта 1848 р. і наступні два десятиліття його правління.

Головний герой — Фредерік Моро — типовий представник часу «лихоліття», який не зміг розібратись в собі й знайти своє покликання. На перший погляд, це відома історія провінціала, який приїхав до Парижа робити кар'єру. Але, на відміну від героїв Стендала і Бальзака, він не може розібратись у своїх бажаннях: всі його заняття літературою, китайською мовою, музикою, живописом, юриспруденцією нетривалі і ні до чого не приводять. Не здійснилась і його мрія про велике кохання: пані Арну — заміжня жінка, герой не виявляє рішучих дій, і кохання залишається лише прекрасним спогадом в його старості. Тож, промарнувавши роки і можливості, він залишається пересічним обивателем. Така ж доля спіткала і його друзів Делор'є і Пеллегрена. Серед їхніх знайомих досягають успіху лише люди безпринципні, такі, догідливий дипломат Мартинсон, «зручний» журналіст Юссоне, утопіст Сенекаль, який легко змінює свої політичні уподобання і переходить на бік Луї Бонапарта. І, звичайно, представники великого капіталу, такі, як банкір Дамбрез, які готові співпрацювати з будь-якою владою.

В композиції роману відчувається деяка загальмованість подій життя героя і політичного життя країни. Лише наприкінці твору стає зрозуміло, що в ньому був підбитий підсумок цілого життя, яке виявилось одноманітним, без будь-яких зрушень і досягнень.

**1870-і рр.** — останній період творчості Флобера. В цей період він працює над повістю *«Бувар і Пеккюше»* (залишилась незакінченою, була видана після смерті письменника в 1881 р.); «середньовічну» драматичну поему про людину могутнього інтелекту, непідкупної совісті і твердої волі. Спокуси, через які проходить його герой, не стільки життєві, скільки релігійні, догматичні. Як пантеїст, Флобер вважав релігію абсурдним мисленням, заходячи істину лише в натурфілософії і сприйнятті світу в єдиній матерії у всьому розмаїтті її виявлень.

**1877 р.** — виходить збірник «Три повісті», в який входили *«Іродіада»*, *«Легенда про святого Юліана Милостивого»* і *«Проста душа»*.

Повість *«Проста душа»* (1876) розповідає про стару селянку Фелісіте, яка все своє життя дбала про інших людей за велінням свого великодушного серця і простої душі: спочатку — про свою пані, потім — про її дітей, про хворого старого, про папугу, а після смерті птаха — про його опудало. Власне, ця героїня — одна з небагатьох

позитивних героїв у Флобера, який був скептично налаштований до своїх сучасників. Письменник не іронізує в розповіді про просту душу, здатну на велику турботу і любов до ближніх. Як він сам зазначав, *«Якщо ми чого-небудь варті, то тільки завдяки силі нашої прихильності. Ось чим ми цінні»*.

## Значення творчості Г. Флобера

— Яскравий представник французького реалізму другої половини XIX століття. Продовжуючи традиції Стендаля і Бальзака, в той же час не поєднував романтичні і реалістичні елементи.

— Зобразив життя Франції середини століття — добу «переходу», час безмістового і бездуховного життя людей, які були не здатні до самореалізації.

— Застосував об'єктивний метод у своїй творчості. На думку Флобера, об'єктивізм — це відсутність автора в творі. Письменник не повинен давати оцінку подіям чи вчинкам героїв, яких зображував у творі. *«Автор як Бог — всюди і ніде»*.

— Свій роман «Пані Боварі» Флобер називав «аналітичним». Він вважав, що письменник має уподібнюватись до науковця, бути вченим-природознавцем. *«Історія і природознавство — ось дві музи сучасної епохи. У цих двох муз потрібно запозичувати нащадний метод, точність фізичних наук»*.

— Флобер відкрив для літератури невласне-пряму мову, де голоси автора і героїв переплітаються. Він багато уваги приділяє «мові речей», деталям побуту, освітленню, інтер'єру, пейзажу.

— Психологізм письменника полягає в використанні форми психологічного аналізу і вмінні відступати від неї, подаючи події, пережиті кимось із інших персонажів.

— Мова письменника. Як зазначав Г. де Мопассан, Флобер *«був упевнений, що окреме явище можна передавати тільки одним засобом,... і він докладав надзусилля, прагнучи знайти для кожної фрази ці єдині й неповторні мовні одиниці. Він вірив у таємничу гармонію мовних засобів»*.

**Контрольні запитання та завдання**

1. В чому полягає національна специфіка французького реалізму?
2. Схарактеризуйте періоди розвитку французького реалізму в літературі ХІХ століття. В чому полягає їхня різниця?
3. Визначте особливості творчої манери Стендаля. Як ви розумієте «кристалізацію почуттів» в його творах?
4. Наведіть приклади романтичних і реалістичних елементів в романі Стендаля «Червоне і чорне».
5. Що вам відомо про реалізацію задуму «Людської комедії» О. де Бальзака?
6. Визначте наскрізні теми в творчості О. де Бальзака.
7. Розкрийте тему «Бальзак і Україна». Як сприймав життя українських селян Бальзак?
7. В якому жанрі відзначився П. Меріме як письменник-реаліст?
8. Що вам відомо про історичні та літературознавчі дослідження П. Меріме?
9. Схарактеризуйте естетичні погляди Г. Флобера.
10. Розкрийте поняття «об'єктивний метод» в творчості Г. Флобера. В чому він полягає?

# РЕАЛІЗМ В АНГЛІЇ



Дж. Гейтер. Коронаційний портрет королеви Вікторії. 1838

---

1830-і рр. в історії розвитку англійської літератури вважають часом початку доби реалізму. Вона співпадає зі сходженням на престол королеви Вікторії (1837) і до кінця XIX століття, з так званою вікторіанською епохою, яка характеризувалась як соціально-економічним розвитком країни, так і формуванням комплексу морально-етичних настанов, життєвої філософії, яка здобула назву **вікторіанства**. Вікторіанство — це феномен культури, в якому вибудувалась специфіка національної ідентичності англійців. З закінченням XIX століття про цей період будуть згадувати, як про «золотий вік» країни. Але його справжній характер можна зрозуміти з творів англійської реалістичної літератури, представники якої в своїх творах репрезентували свій час таким, який він був насправді.

*Естетичні чинники* англійського реалізму простежуються в його зв'язку з ідеологією та літературними традиціями попередніх періодів — Відродження (Шекспір) і Просвітництва (Д. Дефо, Г. Філдінг).

*Суспільно-політичні чинники*. Початок 1830-х рр. — це час англійських реформ: парламентської, судової, освітньої. Особливо вплинула на сучасну літературу освітня реформа: проблеми навчання, освіти, виховання стануть наскрізними для літератури реалізму.

Не треба забувати і той факт, що капіталістичні зрушення в Англії відбулись на століття раніше, ніж в країнах Західної Європи, і до початку XIX століття вже сформувався пролетаріат. Молодші романтики (Дж. Байрон, П.Б. Шеллі) вже звертали увагу на становище робітничого класу. З 1840 р. починає формуватись рух за «Народну хартію» (чартистський рух), який набуває розмаху в подальші 40-і рр. Серед учасників руху були й поети (Т. Карлейль, Т. Гуд, Е. Баррет-Браунінг), які в своїх творах відображували робітничі проблеми, формуючи таким чином чартистську (або пролетарську) літературу.

*Філософські чинники.* Характер духовного життя суспільства визначався філософією позитивізму. Провідним її ідеологом був Г. Спенсер, який побудував своє вчення на еkleктичній системі концепцій О. Конта, Д. Юма, Д. Мілля, Ф. Шеллінга і шотландських філософів XVIII ст. Головні ідеї Спенсера були пов'язані з визначенням автономії функцій різних частин суспільного організму. Перевішивши закони природи на суспільство, він вважав, що розподіл функцій між органами живого організму повинен бути збережений і в соціумі («Основи біології», «Основи соціології»). Філософія позитивізму була корисною для тодішнього суспільства, коли потрібно було нагадати трудівникам не тільки про їхні права, але й обов'язки.

*Розвиток науки.* Праці Ч. Дарвіна «Походження видів шляхом природного добору або збереження обраних рас у боротьбі за життя» (1859), «Зміна свійських тварин і культурних рослин» (1868), «Походження людини і статевий добір» (1871), в яких обґрунтовувались наукові основи еволюційної теорії. Праці в галузі економіки, філософії, педагогіки Р. Оуена («Новий погляд на суспільство» та ін.).

30-60-і рр. XIX ст. — це час розквіту реалістичної літератури та її провідного жанру — роману. Відомі романісти-реалісти: **Ч. Діккенс**, **В.-М. Теккерей**, **Е. Треллоп**, **В.В. Коллінз** та інші. Але є ще одна характерна особливість англійської літератури: надзвичайна активність жінок-письменниць. **Д. Остін**, **сестри Бронте**, **Е. Гаскелл**, **Джордж Еліот** (автонім Мері Еванс) — всі вони своєю творчістю виборювали право на працю, на соціальний статус жінки всупереч вікторіанській моралі.



## Періодизація англійського реалізму (за Н.О. Соловйовою)

**I період** — 1830-і рр. — становлення і затвердження реалізму (твори Ч. Діккенса, початок творчості В.-М. Теккерея).

**II період** — 1840-і рр. — «голодні сорокові». Характеризується суспільним підйомом, чартистським рухом, початком творчості се-стер Бронте, Е. Гаскелл та інших письменників.

**III період** — 1850-1860-і рр. — час «втрачених ілюзій». В творах реалістів сходять нанівець романтичні елементи. Змінюється і традиційний роман виховання: більша увага зосереджується на психологічних характеристиках, зображенні героїв на соціальному тлі. Представники: В.В. Коллінз, Е. Треллоп, Ч. Доджсон (Л. Керолл) та інші.

**IV період** — 1870-1890 рр. — пізньовікторіанський період, в який створювались відомі «романи характерів і середовища» Т. Гарді.

### Характерні риси англійського реалізму:

- Соціальний аналіз та критичний пафос.
- Незважаючи на здобутки в галузі природничих наук, в англійській літературі сцієнтизм не зазнав поширення.
- Етико-моральний чинник: увага до моральних проблем, сімейних стосунків. Проблеми виховання, навчання, освіти.
- Активна присутність автора в своєму творі.
- Комічно-гумористичний струмінь, органічно притаманний національній специфіці.
- Орієнтація на широку демократичну аудиторію.

Так склалось, що про вікторіанську добу в наступному, ХХ столітті, згадували зі смутком як про «стару добру Англію». Письменник Ч. Сноу пояснював це трьома причинами: перша — через сто років суспільство стає зрозумілішим, друга — країна в ХІХ столітті була наймогутнішою і найвпливовішою державою в світі, і третя — не будемо забувати, що це була найвеличніша епоха розвитку англійського реалізму.

## Творчість Ч. Діккенса

Життєлюбність Діккенса підтверджується ще й тією обставиною, що найкраще йому вдавався образ людини, яка не зазначена ні почестями, ні багатством, яка ніколи не сумує і яка наділена завидним умінням задовольнятися щастям сьогоденного дня, не замислюючись про негаразди завтрашнього.

*Г.К. Честертон*

В.Д. Набоков в «Історії західної літератури» назвав Діккенса «не тільки найнаціональнішим із всіх англійських письменників, але й зрозумілим і дорогим усьому світу». Слава до Діккенса-письменника



прийшла рано — в 24 роки — і назавжди. Його твори найповніше відображали життя англійського суспільства вікторіанської доби. В творчості письменника знайшли відображення провідні риси англійського реалізму: звернення до проблем сучасності, увага до моральної проблематики, дидактизм, критичний пафос у поєднанні з утвердженням ідеалу, орієнтація на демократичну читацьку аудиторію.

**Чарльз Джон Гаффем Діккенс** (*Charles John Huffam Dickens, 1812-1870*) народився 7 лютого 1812 року в м. Лендпорт поблизу Портсмуту. Освіту здобув у Веллінгтонській академії. Але прогалини в своїх знаннях через матеріальну скруту в родині Діккенс компенсував самоосвітою і дослідженням навколишнього осередку. В 1832 р. він отримав місце парламентського репортера, що передбачало не тільки його присутність в Вестмінстерському палаці, а й поїздки країною, що значно розширило його світогляд. Перший твір Діккенса з'явився в 1833 р. — нарис «Обід на Поплар-Вок», підписаний псевдонімом «Боз» (домашнє прізвисько автора). А вже в 1836 р. вийшла книга «Нариси Боза», в якій показувалось з різних боків життя Лондона та його мешканців. Книга складалась з чотирьох циклів: «Наша пара-

фія», «Картини з натури», «Лондонські типи», «Оповідання». Жанр нарису надавав молодому письменнику можливість передати свої враження від побаченого побуту та звичаїв Лондону стисло, точно, примітно і з певною ноткою гумору. «Нариси Боза» стали своєрідною увертюрою до романістики письменника.

Н.П. Михальська виділяє чотири періоди творчості Діккенса.

**I — ранній — 1833-1841 рр.** Відомі твори: «Нариси Боза», «Помертні записки Піквікського клубу», «Пригоди Олівера Твіста», «Життя та пригоди Ніколаса Ніклбі».

**II — 1842-1848 рр.** Період починається поїздкою по Америці, де письменник знайомиться з В. Ірвінгом, Г. Лонгфелло. Відвідує країни Європи (Італія, Швейцарія, Бельгія), знайомиться з Т. Готье, А. де Ламартіном, Ф.Р. де Шатобріаном, О. Дюма-батьком, В. Гюго. Пише «Американські нотатки», в яких критично розповідав про свободу в Новому Світі. З'являється цикл «Різдвяних повістей», роман «Домбі і син».

**III — 1849-1859 рр.** Відомі твори: «Девід Копперфілд», «Холодний дім», «Важкі часи», «Крихітка Дорріт».

**IV — 60-ті рр.** Найвідоміший твір — «Великі очікування». Останній роман «Таємниця Едвіна Друда» так і залишився незавершеним, становлячи загадку для читачів, критиків і літературознавців.

Славу Діккенсу приніс його перший роман *«Посмертні записки Піквікського клубу»* (1836-1837). Спочатку молодого Діккенса запросили в якості гумориста, який би робив жартівливі підписи під малюнками відомого художника Р. Сеймура в його енциклопедії пригод джентльменів одного клубу. Але так сталося, що художник несподівано помер, а коли знайшли іншого — Х. Брауна, то вже Діккенс писав твір, а художник став ілюстратором цього роману. Головний герой — Семюел Піквік, наївний, простодушний літній товстун, який написав дисертацію про поведінку маленької рибки «колюшки». Його друзі — Снодграсс, Тапмен та Вінкль, з захопленням вислухавши наукове дослідження, вирішують заснувати клуб імені видатного Піквіка і поїхати в подорож по країні, щоб познайомити людство з їхнім відкриттям. Автор змальовує піквікістів з легким, м'яким гумором, в основі якого — протиріччя між видимим і суттєвим. Герої виглядають справжніми диваками, які не знають навколишнього світу, його потреб, і тільки роблять вигляд, що займаються серйозними справами.

У романі відчутні елементи ідилії, навіть утопії. Ідилічними є стосунки між друзями, замське життя в садибі містера Вордла нагадує справжній рай. Але, незважаючи на безліч комічних ситуацій, невгамовну енергію оповідача-імпровізатора, роман містив також натяки на недосконалість життя, на існування в житті зла, несправедливості («Оповідання про повернення каторжника»).

Вже в першому романі визначився діккенсівський гуманізм. Друзі відправляються в подорож не заради збагачення, а для того, щоб побачити світ і знайти нових друзів. Їх об'єднує вміння робити добро, відмова від користолюбства та егоїзму. З часом відбувається еволюція з містером Піквіком: непрактичний дивакуватий джентльмен поступово перетворюється на борця за справедливість, готового прийти на допомогу людям. Разом і своїм слугою Семом Веллером, лондонським кокні, він нагадує відому пару з світової літератури — Дон Кіхота та Санчо Панса.

Роман Діккенса, продовжуючи традиції просвітницької літератури, запам'ятався читачам своїм енциклопедизмом в зображенні англійського життя, демократичним імпровізаторським мистецтвом, багатим, суто англійським гумором.

**1838 р.** — роман *«Пригоди Олівера Твіста»* був реакцією письменника на «Закон про бідних» (1834). Згідно цього закону, бідняків розлучали з родинами, розміщаючи в так званих «робітних домах», умови в яких були жорсткі. Але твір став також і реакцією на засилля в літературі ньюгейських романів, в яких романтизували злочинців. У передмові Діккенс пояснив суть свого задуму: *«Мені здавалось, що зобразити реальних членів злочинної шайки, намалювати їх у всій їхній потворності, ... показати вбоге, злиденне їхнє життя, показати їх такими, які вони є насправді, — вічно крадуться вони, охоплені тривогою, найбруднішими стежками життя, і куди б вони не глянули, всюди перед ними височить чорна страшна шибениця, — мені здавалась, що зобразити це — значить спробувати зробити те, що необхідно і що зробить послугу суспільству. І я виконав в міру моїх сил».*

В романі Діккенс вперше використав сюжетну схему, яку потім буде вдосконалювати в подальшій творчості: дитина, кинута напризволяще, зазнає багато кривди, принижень, але врешті-решт, завдяки збігу щасливих обставин, починає жити в добрі і злагоді. Наскрізними в його творах стануть *історія молодого людини, проблема становлення особистості*.

Показуючи поневіряння маленького героя, який втік з робітничого будинку до Лондона, автор реалістично зображує життя столичних нетрів, закони злочинного світу, залучення дітей до злочинської зграї. За прагненням старого Фейджіна зробити з хлопчика злочинця стоїть зловісна фігура Монкса, зведеного брата героя, який хоче позбутись зайвого спадкоємця свого батька. В романі простежуються елементи детективного жанру, коли розслідується таємниця походження Твіста. Але цим займаються служителі закону і добрі люди, котрі, як з'ясувалось, були родичами хлопчика. Фінал твору щасливий: всі злочинці покарані, а добрі герої винагороджені: хлопчика всиновлює містер Браунлоу, друг його покійного батька. Автор стверджував ідею добра і справедливості, підтримуючи віру читача в краще майбутнє.

В романі були розроблені два композиційні центри — добро і зло, їхнє протистояння, що буде простежуватись в наступних романах («*Ніколас Нікклбі*», «*Антикварна крамничка*»).

**1843-1848 рр.** — цикл «*Різдвяні повісті*». Найвідоміша з них — «*Різдвяна пісня в прозі*» (*Святкове оповідання з привидами*). Діккенс щиро вірив у можливість морального переродження сильних світу цього, і у своїх творах пропонував свою програму морального перевиховання. Обране для цього свято Різдва, на думку письменника, було можливістю перед лицем вищого символу добра (а саме так він сприймав християнство) замислитись над власним життям і переосмислити минуле. В повісті Діккенс поєднує реальні і казкові елементи, щоб показати перетворення огидного жорстокого скнари Скруджа на доброго і турботливого дідуся. Три Духи — минулого, теперішнього і майбутнього показують причини і наслідки життя героя. Смерть самотньої людини, яка заради накопичення статків відмовилась від кохання, дружби, родини, ні в кого не викличе співчуття. Наляканий таким майбутнім, Скрудж обіцяє: *«Я спокутую своє Минуле, Сучасне і Майбутнє, і згадка про трьох Духів завжди житиме в мені»*. І, дійсно, герой став таким добрим і щедрим, що *«наше славетне старовинне місто може ним тільки пишатися»*.



В повісті «Дзвони» (*Повість про Духів церковних і годинників, 1844*) в новорічну ніч троє джентльменів, прихильників мальтузіанства, розмовляють про життя бідних. Файлер і Кьют, згідно теорії, вважають, що бідняки не мають права одружуватись і народжувати дітей, щоб не збільшувати злидні. Бідний посильний Тобі Векк не може досягнути хитросплетінь їхньої філософії, але розуміє, що людині, яка втратила роботу і опинилась на вулиці, треба допомогти (Віллі Ферн). Письменник створює художній образ самих дзвонів, які повідомляють людям важливі істини. В дзвонах живуть казкові істоти. Перебуваючи в постійному русі, вони створюють дивовижну матеріальну картину звуку. Ніби матеріалізуючись, звуки передають фантастичне існування духів часу. Час вимагає від людини: «Йди вперед», Час хоче, щоб вона йшла до удосконалення, до щастя й кращого життя.

**1845 р.** — «Цвіркун за пічкою», **1846 р.** — «Битва життя», **1848 р.** — «Одержимий». П'ять років поспіль писав свої «Різдвяні повісті» Діккенс, в яких нагадував сучасникам про вікторіанські моральні цінності, про національні корені цього старовинного свята, перетворюючи його на апофеоз любові і добра.

З «Різдвяними повістями» в творчості Діккенса входить визначення «*різдвяний фінал*» — несподіваний, неочікуваний, але завжди щасливий. Це пояснюється вірою письменника в незнищенність ідеалів добра і справедливості, авторським оптимізмом.

**1846-1848 рр.** — роман «*Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт*», який знаменував перехід до нового етапу в творчості письменника. Діккенс розкриває характер стосунків між людьми в буржуазному суспільстві через стосунки в родині. Діккенс вперше в реалістичному романі зробив головним героєм Установу (Торгівельну фірму), зав'язавши на цьому образі всі конфлікти. Вперше письменник зобразив широку панораму суспільного життя. Серед його героїв — представники майже усіх верств тогочасного англійського суспільства. Автор починає відходити від одноплановості й прямолінійності у зображенні персонажів, які в цьому творі відзначаються психологічною складністю. Як зазначає Н. Жлуктенко, три історії занепаду (особистості, родини, підприємства) тісно сплетені, «*їхня єдність відображає глибинні соціальні та моральні конфлікти Англії середини ХІХ століття і є своєрідною моделлю загального неблагополучного світу*».

1850 р. — роман *«Життя Девіда Копперфілда, про яке він сам розповідає»* — на перший погляд, черговий твір про становлення людської особистості. Але йдеться не просто про людину, а митця, письменника. Така спроба знайшла своїх послідовників у майбутньому (наприклад, роман Д. Джойса «Портрет художника в юності» та інші).

Зазвичай його вважають автобіографічним романом, але, незважаючи на наявність включень епізодів з життя самого Діккенса (робота в дитинстві на фабриці з виготовлення вакси, опанування стенографії, письменство), це не зовсім так: зв'язок між автором і його героєм скоріше внутрішній, ніж зовнішній. Автор простежує не тільки етапи життєвого шляху письменника, а й зміни в його духовному світі. Твір можна визначити як роман виховання, точніше самовиховання, тому що за відомою діккенсівською сюжетною схемою герой в дитячому віці залишається сиротою і сам прокладає собі шлях в житті. Це — роман-спогади, і час в творі має два виміри: об'єктивний і суб'єктивний. Об'єктивний вимір — лінійний: в хронологічній послідовності герой розповідає про етапи пізнання світу і самого себе. Суб'єктивний — з постійними повторами і поверненнями в епізоди свого минулого.

«Девід Копперфілд» - багатотемний роман. Чільне місце посідають теми сім'ї й кохання. Автор подає кілька моделей сімейних стосунків (мати героя — її другий чоловік Мердстон, Девід — Дора, Девід — Агнес, стосунки в родині Пегготи). В романі порушується проблема навчання (протиставлення шкіл Крікла і Стронга), виховання (домашнє «виховання» Мердстона, виховання в школі Крікла, Стірфорт як наслідок виховання зневаги до інших людей та ін.). На все життя запам'ятав Девід настанови своєї бабусі Бетсі Тротвуд: *«Ніколи не поведіться негідно, ніколи не брешіть, ніколи не будьте жорстокі»*. Порушуються також тема становлення особистості, тема формування митця.

Діккенс розподіляє героїв на *добрих* (няня Пегготи, Бетсі Тротвуд, Агнес), *злих* (Мердстон, Крікл, Урія Гіп) і *диваків* (містер Дік). Особливе місце в системі діккенсівських героїв посідають диваки: на перший погляд, люди «не від світу цього», непристосовані, наївні, але, коли потрібно визначитись із ставленням до добра чи зла, вони завжди виступають на боці добра і справедливості. В художній системі письменника зло, як завжди, суворо карається, а добродійні герої, навпаки, знаходять щастя.

Роман мав надзвичайний успіх. Читачів він зацікавив формою оповіді від першої особи, поєднанням світосприйняття дитини і дорослої людини, високим моральним пафосом, вмінням заінтригувати читача і примусити його замислитись, робити висновки.

Твори пізнього Діккенса відзначались все більше сатиричною спрямованістю, назви його романів набували символічного звучання: «Холодний дім» — розумілось, що це вся Англія, яка переживає «Важкі часи». Г.К. Честертон зазначав, що *«Діккенс дивився не назад, а вперед. Так, він міг би поглянути на цей наповн з насмішкою або з люттю, але він був радий на нею подивитись. Він міг би виляяти демократію, але лише тому, що був демократом і вимагав від неї більшого. Всі його книги — не «Антикварна крамничка», а «Великі сподівання».*

**1860-1861 рр.** — роман **«Великі сподівання»** — один із найвідоміших творів останнього періоду. В центрі уваги автора — доля головного героя — Філіпа Пірріпа (Піпа), його успіхи та невдачі, його внутрішній світ, стосунки з оточенням. Письменник порушує тему втрачених ілюзій, тему злочинства, тему джентльменства, впливу грошей, стосунків між людьми, безрадісного дитинства, кохання, дружби тощо. Піп, головний герой, сам розповідає, як колись зробив послугу каторжнику-втікачу Мегвічу і як той вирішив віддячити хлопцеві, матеріально підтримати його в прагненні стати джентльменом. В романі багато таємниць: не відразу з'ясовується, хто є невідомий благодійник, який передав на ім'я героя солідну суму грошей, загадкова поведінка міс Гевішем, походження Естелли. Захопившись оманливими ілюзіями, герой в прагненні досягти мрії і завоювати кохання жорстокої Естелли, зрадив справжні почуття — дружбу з ковалем Джо, кохання до простої дівчини Бідді. Та й сподівання стати джентльменом — здобути освіту, випрацювати манеру вишукано одягатись, розмовляти, нічого не робити і жити в борг — не виправдалось. Піп повертається до чесного трудового життя, поступово виплачуючи борги. Втім здобуті знання допомагають йому в прагненні до морального вдосконалення, яке він досягнув наприкінці роману. Як слушно зауважував Г.К. Честертон з приводу цього роману, *«усі книги Діккенса — «Великі сподівання», але лише в одній ці надії загинули».*



## Значення творчості Діккенса

— Діккенс — письменник, який належить всьому світу. Кожне покоління завжди буде відкривати для себе Діккенса — дивовижного оповідача, оптиміста, зорієнтованого на демократичні цінності.

— Психологізм письменника. Його психологія починається з наявного, він характеризував людину через чисто зовнішні прояви, незначні й тонкі, видимі лише уважному читачеві. *«Він підмічав найдрібніші, цілком матеріальні вияви духовного життя і крізь них, за допомогою чудової карикатурної оптики, наочно розкривав весь характер»* (С. Цвейг).

— Діккенс привернув увагу англійців і весь світ до свята Різдва, закликаючи до морального вдосконалення, прагнення перемоги добра і справедливості.

— Тема дитинства посідає особливе місце в його творчій спадщині. Порушивши тему безрадісного дитинства в романі «Пригоди Олівера Твіста», він домігся запровадження спеціальних урядових розслідувань в приватних школах та робітних домах, внаслідок чого були покарання і посилення контролю за дотриманням законності. Діккенс також порушував тему самотності дитини в несправедливому світі, показуючи це на прикладах маленьких героїв не тільки з бідних родин, а й із забезпечених, цілком респектабельних («Домбі і син»). Письменник звинувачував суспільство, в якому поцінювалось золото грошей, а не золото душі й щирих людських стосунків.

— Письменник Е. Вілсон зазначав: *«Нетлінна спадщина Діккенса — це прекрасний і одухотворений світ його романів, животворний і неповторний, який надихав таких різних і самобутніх письменників, як Достоевський і Доде, Гіссінг і Шоу, Пруст і Кафка, Конрад і Івлін Во, — світ, який при цьому залишився неповторним»*.

## Творчість В.М. Теккерея

Теккерей завжди жартував і незмінно був серйозний. Щоб зрозуміти його характер, потрібно перейнятися усвідомленням того, що смуток в ньому уживався з буфонадою, слабкості — з глузуванням. В його душі жив дух бурлеску, той самий дух, який не вважає, що велике себе упускає, якщо напрошується на посмішку.

Е. Троллоп

**Вільям Мейкпіс Теккерей (William Makepeace Thackeray, 1811-1863)** — відомий англійський письменник-сатирик. В своїх творах він розповів про вікторіанську епоху та її суспільство, про життя і моральну природу людини. В його творчості знаходить відбиття настрої



народних мас, хоча він ніколи не був прихильником соціальної революції; його сатиричні узагальнення мали досить визначений антибуржуазний сенс.

Народився майбутній письменник **18 липня 1811 року** в Калькутті в родині чиновника колоніальної адміністрації. Освіту здобув у привілейованій школі Чартерхауз і Кембріджському університеті, в якому він активно брав участь у студентському журналі «Сноб», де друкувались його перші твори. Втім виш

Теккерей не закінчив, відправившись у подорож до Німеччини. В цей час у нього виявляється талант художника, навіть був певний період, коли він не міг визначитись, чим його займатись — живописом чи літературою. Теккерею належить більше 2000 малюнків, він брав участь у конкурсі за заміщення вакансії художника в проєкті Р. Сеймура, але переміг Х. Браун, який і став ілюстратором першого роману Ч. Дікенса «Посмертні записки Піквікського клубу» (як і всіх подальших творів письменника). Свої художні твори Теккерей ілюстрував сам.

В творчості письменника зазвичай виділяють три періоди.

**I період — кінець 30-х — середина 40-х рр.** — початок літературної творчості, формування естетичних поглядів і критеріїв письменницької праці.

**II період — середина 40-х — 1848 р.** — період, за який були написані відомі твори, що принесли автору популярність і матеріальну забезпеченість.

**III період — 1849 — 1863рр.** — період написання пізніх романів.

Як письменник Теккерей починає з публіцистики. В перших статтях і пародіях молодий початківець вже випрацював свої естетичні принципи: *правдивість і розробка тем і образів з власного досвіду і спостережень*. Під час співпраці в журналі «Фрезерс мегезін» він надрукував низку нарисів про відомих романістів під загальною назвою «**Романи ушавлених авторів**», виступаючи проти хибного принципу відродження нації через християнство, проти мілітаристської політики («**Життя та пригоди майора Гагагана з Н-ського полку**»), проти захоплення романтичною ідеалізацією («**Рейнська легенда**»), проти романів в дусі О. Дюма-батька, де невразливі герої здійснюють неймовірні подвиги. Великим успіхом користувались його пародії на «дендістські», ньюгейтські та історичні романи.

В філософсько-естетичних поглядах письменника простежується його непримиренність до романтичної перебільшеності, пафосності, пишномовності. Він орієнтувався на традиції Просвітництва — свою улюблену добу, одним з найкращих представників якої був для нього Г. Філдінг (нарис «**Твори Філдінга**», 1840). Звертається він до вітчизняної історії (памфлет «**Лекції міс Тікльтобі з історії Англії**», 1842), сатирично інтерпретуючи офіційну історіографію. В «**Книзі ірландських нарисів**» (1843) він характеризує сучасну постановку ірландського питання, наслідуючи традиції публіцистики П.Б. Шеллі та Дж. Байрона. Як і Ч. Діккенс, Теккерей прагнув покращити стан справ в країні за рахунок зміцнення становища середнього класу, який повинен був стати оплотом демократичних свобод і знищення соціальної нерівності. Перші художні твори письменника («**Записки Жовтоплюща**», «**Кар'єра Баррі Ліндона**» та ін.) сприймалися як розважально-гумористичні, де глузливо зображувалась мораль та звичаї багатой та знатної національної верхівки суспільства в сучасному й минулому. Герої раннього Теккерей далекі від ідеалізації: це корисливі, безпринципні пристосуванці, які здатні на будь-які компроміси з власною совістю заради кар'єри. Письменник вмщував своїх героїв у типові ситуації й обставини, але надавав їм індивідуальних рис в характері, мові, вчинках.

В другий період своєї творчості Теккерей публікує «**Книгу снобів**» (1846-1847). Книга носить типово нарисовий характер: одні твори нагадують сюжетне оповідання, інші схожі на памфлет, фельетон, есей. Саме слово «сноб» Теккерей запровадив ще в студентські роки. Як він глузливо зазначав, «сноб — це жаба, яка хоче роздутися до рівня бика». Сноб — це індивід, що схиляється, плазує перед тим, хто стоїть на суспільній драбині вище за нього, і дивиться зверхньо на тих, хто — нижче.

Повна назва твору — «Книга снобів, написана одним із них». Вже на початку твору автор іронічно зауважує: «Сноби повинні вичатись, як і інші об'єкти природної історії, і вони є частина Прекрасного (з великої літери). Сноби відносяться до всіх класів суспільства».



Письменник малює типові постаті з усіх суспільних верств, вони дуже різні за всіма своїми особливостями, але мають одну спільну рису. Всі вони сноби. В книзі 52 розділи, в кожному міститься сатира на певний тип сноба. Починається портретна галерея з королівських снобів, потім переходить до снобів-аристократів, до снобів в клерикальних, університетських, військових, політичних, літературних колах, столичних і провінційних. Портрети снобів всіх прошарків суспільства

представлені Теккереем з майстерністю художника: новоспечені аристократи пишаються своїм родоводом, який купили за гроші, буржуа-вискочені намагаються копіювати смаки і манери аристократії, військові сноби, неосвічені й самовпевнені, пишаються своїм ремеслом, журналісти продажні й безпринципні, сільські сноби відчайдушно намагаються наслідувати представникам більш високого класу. Навіть, розповідаючи про прогулянку семирічної міс Снобкі, письменник уїдливо зауважує, що юна леді зважено і вибірково ставиться до своїх шанувальників відповідно до їхнього соціального статусу. Теккерей використовує карикатурність, гротескність і прямилінійність замальовок поведінки своїх героїв з усіх прошарків суспільства. Автор точно діагностував суспільну хворобу, яка не

викорінена й по сьогодні. *«Все англійське суспільство заражене проклятим культом Мамони, і всі ми, знизу доверху, перед ким-небудь раболіпствуємо і плазуємо, а кого-небудь самі презираємо топчемо».*

**1847р.** — *«Ярмарок марнославства»* - роман епічного розмаху. Метафорична назва твору запозичена з твору письменника XVII ст. Д. Беньяна «Шлях паломника», але у Теккерея спостерігається звільнення від християнського моралізаторства, значення «марнославства» набуває соціальний характер. В цьому сенсі роман більш наближений до попередньої «Книги снобів». Твір має підзаголовок — *«Роман без героя»* не в тому сенсі, що тут героїв немає, а в тому, що немає жодного *позитивного героя*. Це підтверджують навіть прізвиська героїв: Шарп — sharp — гостра, шахраювата, Кроулі — crawl — плазувати, Доббін — dobbin — шкапа, коняга, Стайн — stein (нім.) — камінь.

Жанр роману — соціально-психологічний, роман-хроніка.

Події відбуваються в Англії в першій третині XIX століття — в Лондоні та провінції. Але географія поступово розширюється, залучаючи інші країни: Бельгію, Францію, Німеччину, Італію, згадуються також колоніальні Індія та Африка. Автор представляє всі прошарки суспільства: аристократів, представників маєткового

дворянства, політиків, дипломатів, біржевих ділків, військових, економок, гувернанток, слуг та інших. Всі вони живуть за законами ярмарку марнославства, де чесноти людини визначає її капітал, де в пріоритеті матеріальні цінності. Композиція роману



двопланова. Йдеться про долю Емілі Седлі, яка належить до буржуазних кіл, та Ребекки Шарп, бідної сироти, яка прагне долучитись до вищого суспільства. На перший погляд, Емілі — ідеальна жінка вікторіанської доби, привітна, лагідна, вірна й віддана дружина й матір. Але вона забуває про своїх батьків, не помічає відданість її багаторічного шанувальника Доббіна. Беккі повна протилежність своїй подрузі: вона активна, вигадлива, енергійна, холодно і безжально використовує людей в прагненні досягти своєї мрії — стати леді. Але автор не засуджує її, бо самотність і бідність *«навчили її прикидатися»*. Вона лицемірить, зраджує, нехтує родиною і сином, і

врешті-решт залишається самотньою, покинутою, так і не досягнувши мети. Характери героїнь пов'язані з тим середовищем, в якому вони живуть, на тлі соціально-історичної дійсності початку XIX ст.

Доля кожної людини невіддільна від історії, від долі нації. Розповідаючи про історичні події, в які залучаються герої роману, автор запитує: *«Хіба не жорстоко, що зіткнення великих імперій не може відбутись, не позначившись найзгубнішим чином на долі безневинної маленької вісімнадцятирічної дівчини, яка воркує або гаптує серпанкові комірці у себе на Рассел-сквер? О ніжна простенька квіточка! Невже грізний рев військової бурі наздожене тебе тут, хоч ти й притулилась під захист Холборна? Так, Наполеон робить свою останню ставку, й щастя бідної маленької Емі Седлі якимось чином залучено до загальної гри»*. В романі зображені історичні події: битва під Ватерлоо, внаслідок якої зруйновано сімейне щастя Емілі. Побутові сцени межують з воєнними епізодами, теми війни і миру пов'язані між собою. На думку автора, війна — один з законів суцільної картини ярмарку марнославства.

Наслідуючи традиції просвітницького роману, Теккерей теж з'являється на цьому ярмарку у вигляді лялькаря. Лялькар — це людина, яка знає все: він створює сценарій, керує своїми акторами, коментує їхні дії, вчинки, звертаючись до читачів, а коли вистава закінчується, складає своїх дерев'яних акторів в скриньку. Кільцева композиція, яка побудована у вигляді ярмаркової вистави, підкреслює типовість того, що відбувається в житті, підпорядкованому законам ярмарку марнославства: *«Ах, хто з нас щасливий в цьому світі? Хто з нас одержує те, чого прагне його серце, а отримавши, не прагне більшого? Давайте, діти, складемо ляльок і закриємо скриньку, адже нашу виставу закінчено»*.

**1848-1850 рр.** — роман *«Історія Пенденніса, його удач і пригод, його друзів і його найлютішого ворога»*, в якому тема снобізму перетинається з темою втрачених ілюзій. За жанром це роман-біографія, роман виховання, який відходить від канонів просвітницького жанру, перетворюючись на роман самовикриття. Головний герой Пен (Пенденніс) мріє здобути титул сквайра. В життєвих питаннях він керується настановами свого дядька майора Пенденніса, зовні бездоганного джентльмена, ідеала для сільських сквайрів. Снобізм дядька налаштовує героя на певний шлях: навчання в привілейованому закладі, дружба з поважними людьми, одруження з дівчиною

зі світського товариства. Подолавши внутрішню боротьбу між своєю совістю і дядьковими настановами, Пен відмовляється від одруження і знайомств з потрібними людьми. Але його активність поступово сходить нанівець, що ще раз переконує читача у відсутності в житті позитивних героїв. Характеризуючи свого героя, Теккерей зазначає, що *«описав молоду людину, яка доступна спокусам і опирається їм»*. Роман закінчується авторським зверненням до читачів: *«І, знаючи, як недосконалі навіть найкращі з нас, будьмо милосердними до Артура Пенденніса з усіма його недоліками і слабкостями: адже він і сам не вважає себе героєм, він просто людина, як ви і я»*. Теккерей в романі поєднував типовість відтворених характерів з глибоким зануренням в психологію своїх героїв.

**1852 р.** — роман *«Історія Генрі Есмонда, есквайра»*, який вважається найкращим твором Теккерей. В основу сюжету були покладені записки полковника Есмонда, який переселився з Англії до Америки. Створюючи атмосферу свого улюбленого XVIII ст., Теккерей вводить до роману історичних персонажів — Карла Едуарда Стюарта, претендента на королівський престол, письменників Аддісона, Стиля, Філдінга. Відчуваючи «зв'язок часу» і залишаючись письменником-сатириком, Теккерей показував, що сучасні вади верхівки суспільства мають давне коріння. На відміну від В. Скотта, він приділяє увагу, насамперед, морально-етичним питанням. У вступному розділі письменник зазначав: *«Я вважаю радше історію життєвих справ, ніж історію героїчних подвигів...»*. Тому письменника цікавили не стільки історичні події, скільки ті обставини, в яких вони відбуваються, мотиви людських вчинків, живі людські характери.

Теккерей подає свою оповідь як побутовий роман: в центрі — історія його героя з раннього дитинства до зрілості, розповідь про його кохання до Беатріс, взаємини з родиною Есмондів. Але відпочатку читач занурюється в атмосферу напруженого суспільного життя кінця XVII-початку XVIII ст.: державний переворот 1688-1689 рр., боротьба якобитів за повернення на престол Стюартів, формування конституційно-монархічного правління, суперечки між політичними силами консервативних аристократів (торі) і прихильниками буржуазного розвитку країни (вігі), релігійне протистояння між папістами і протестантами. Герой, який вихований в аристократичному середовищі, спочатку виступає як ро-

яліст, прихильник династії Стюартів. Втім, побачивши справжню суть політичної боротьби, відмовляється від подальшої участі й емігрує.

**1855 р.** — сімейна хроніка *«Ньюкоми»* (повна назва *«Ньюкоми: Життєпис однієї досить пошанованої родини, складений Артуром Пенденнісом, есквайром»*). В романі представлений автобіографічний герой Клайв Ньюком, художник, рідний брат Артура Пенденніса. Герої знаходять сили протистояти моральним критеріям сучасного суспільства, але їхній опір обмежується тим, що вони, всупереч принципам джентльменства, займаються корисною працею. Батько Клайва, полковник, незважаючи на його життєвий досвід і службу в колоніях, відірваний від реального життя, живе ілюзіями.

**1857-1859 рр.** — роман *«Віргинці»*, який був продовженням «Історії Генрі Есмонда». В творі йдеться про долю онуків-близнюків Есмонда, Джорджа і Гаррі Воррінгтонів, в Америці й Англії.

Останні романи письменника — *«Пригоди Філіппа»* (1862) і *«Дені Дюваль»* (залишився незакінченим) були своєрідним синтезом двох попередніх творів *«Міщанська історія»* й *«Історія Пенденніса»*. В пізній період в творчості Теккерей простежується тенденція пошуку позитивних героїв та тяжіння до пригодницького морсько-го роману.

## Значення творчості Теккерей

— Теккерей — відомий письменник-сатирик, створені ним сатиричні характери становлять особливу цінність його реалізму. В своїй творчості він успішно використовував всі форми комічного — гумор, іронію, сатиру, сарказм.

— В романістиці письменник зобразив життя аристократичних і буржуазних кіл англійського суспільства.

— Теккерей виступив новатором у зображенні діалектики душі. Події приватного життя героїв для нього набували не меншого значення, ніж крупні баталії, оскільки в них відбивалась історія.

— Скептичний підзаголовок «Роман без героя» свідчив про авторське переконання в неможливості існування в сучасному житті справжніх, позитивних героїв, які б могли протистояти «ярмарку марнославства».



— В романі «Історія Генрі Есмонда» письменник постав як тонкий психолог, неперевершений стиліст, майстер історичного жанру. Він зазначав: «Тут найкраще, що я можу зробити. Я дорожу цією книгою і волів би залишити її, йдучи, як свою візитну картку».

### Творчість Ш. Бронте



Ну что с того, что смерть всегда  
Идет за жизнью вслед?  
Ведь страшной кажется беда,  
Когда надежды нет.  
Надежда трудностям назло  
Нас держит каждый миг;  
Она — спокойствия крыло  
И свежих сил родник.  
Пусть многие и трудные  
Преграды встретим тут,  
Но славные и чудные  
Нас годы жизни ждут!

Ш. Бронте (Переклад М. Шошуна)

Шарлотта Бронте (*Charlotte Brontë, 1816-1855*) — найвідоміша представниця з усієї талановитої родини Бронте. Народилась **21 квітня 1816 року** в Торнтоні (Йоркшир) в родині англіканського священника. Відомо, що батько, Патрік Бронте, випускник Кембріджського університету, писав вірші і серйозно цікавився літературою, політикою, мистецтвом, створивши в домі сприятливу атмосферу для духовного розвитку дітей. Після смерті матері (1821) і невдалої спроби одержати освіту в школі для дітей бідного духовенства в Кован-Бріджі (внаслідок чого померли старші Єлизавета і Марія), в батьківському домі діти Бронте під впливом від прочитаних книг захопились мистецтвом: вигадували й писали історії, малювали, випускали рукописні журнали і книги, брат Бренуел грав на флейті й органі.

Освіту Ш. Бронте одержала в приватній школі “Roe Head” в м. Дьюсбері (Західний Йоркшир), а трохи згодом — в 1842-1843 рр. — в пансіоні м. Брюссель (Бельгія), де вивчала французьку мову. Працювала в приватній школі, в бельгійському пансіоні, гувернант-

кою в заможних родинах. Мрія відкрити в пасторському будинку в Гоурті школу, де вона могла б викладати разом із сестрами, так і не здійснилась.

Як відомо, перші вірші Ш. Бронте відправила пошанованому поету-лауреату Р. Сауті, який відмітив її поетичний дар — «і не в незначній мірі», але й зазначив надмірну екзальтованість і відірваність від життя. В той же час він попередив, що такий стан може зашкодити їй в житті, що поезія, література — справа не для жінок. Ш. Бронте дослухалась поради, зменшивши значення своїх поетичних студій. Вона подякувала Р. Сауті за відповідь, між ними зав'язалось нетривале листування, поет навіть запрошував дівчину до себе в гості, але спочатку не склалось у сестер Бронте, а невдовзі Р. Сауті помер.

У 1846 р. на власні кошти сестри Бронте надрукували невеличку поетичну збірку, підписавшись псевдонімами братів Белл: Каррера, Елліса і Ектона. Збірка успіху не мала, в критиці лише відзначили музичність і поетичну самостійність віршів Еліса Белла (Емілі Бронте).

В тому ж, 1846 р. були готові перші романи сестер: «Вчитель» Ш. Бронте, «Грозвий перевал» Емілі Бронте і «Агнес Грей» Енн Бронте.

Зазвичай Ш. Бронте сприймають як авторку одного роману — «Джейн Ейр». Це — найвідоміший твір, але є й інші. Вона є авторкою чотирьох романів, п'ятий — «Емма» — залишився незакінчений через смерть письменниці.

**1846 р.** — перший роман письменниці *«Вчитель»*, в центрі якого — історія Вільяма Крімсворта, молодого освіченого англійця, який, залишившись сиротою, намагається влаштуватись в житті. Непорозуміння з рідним братом примушують його переїхати на континент і влаштуватись на роботу вчителем у приватній школі. Складаються непрості стосунки з власницею пансіону Рейтер, з очільником школи Рене, з вчителькою рукоділля Френсіс Анрі. Вже в першому романі можна простежити проблематику, сюжетні схеми і образи, які будуть простежуватись в подальшій творчості письменниці. Наскрізними є проблеми виховання, освіти, навчання, стосунки в педагогічному середовищі, стосунки між вчителями й учнями (що дуже добре знала письменниця з власного досвіду), враження від бельгійського періоду (хитра і підступна власниця пансіону, розум-

ний і дотепний француз-директор, людина оригінальної зовнішності — в цих образах простежувались риси подружжя Еже, у яких Ш. Бронте працювала і була безнадійно закохана в чоловіка господарки). К. Еже вилинув на формування в творчості Ш. Бронте її улюбленого типа героя: людини негарної, але виразної зовнішності, ерудованої, розумної, іронічної. Образ суто бронтівської героїні — дівчини-сироти, непоказної зовнішності, скромної вчительки, але з почуттям власної гідності, чесною і благородною душою багато в чому носив автобіографічний характер.

Роман мав щасливий кінець: після низки інтриг і непорозумінь Крімсворт і Френсіс Анрі з різних причин залишають Брюссель і повертаються до Англії. Вони одружуються, разом працюють і, зібравши гроші, відкривають власну школу неподалік від маєтку Хансдена, який налаштований на радикальні зміни в суспільстві.

Як відомо, перший роман письменниці не був прийнятим жодним видавництвом, романи ж її сестер — прийняті, але під заставу в 50 фунтів (видавництво страхувалось в разі невдачі). І лише в одному з них Ш. Бронте порадили створити захоплюючий сюжет, який би міг зацікавити читачів. Наполеглива і працездатна дівчина прийняла пораду до уваги, про що свідчив надзвичайний успіх її наступного роману. Роман «Вчитель» був надрукований після смерті письменниці в 1857 р.

**1847 р.** — роман «*Джейн Ейр*» став справжньою сенсацією. Після успіху цього твору Ш. Бронте були надруковані романи її сестер (видавництво помилково вирішило, що це належало одному авторові), а невдовзі письменниця заявила про своє справжнє ім'я, відмовившись від чоловічого псевдоніму К. Белл.

Всупереч роману С. Річардсона «Памела», який, розповідаючи про долю гувернантки, навчив «пристрасті рухатись за наказом добродетності», Ш. Бронте переміщає акцент на питання свободи особистості і свободи почуттів. Її героїня — дівчина-сирота, скромна гувернантка, завдяки своєму характеру й почуттю власної гідності зуміла подолати життєві труднощі, зберегти повагу і щире почуття графа



Рочестера, її господаря, пройти через поневіряння й випробування, й отримати в фіналі щасливий шлюб.

В літературі вже існувала традиція: якщо героїня бідна, то, щоб вдало вийти заміж, потрібно було мати гарну зовнішність. Ш. Бронте пішла проти таких правил: її героїня зовні непоказна, тендітна дівчина. Але завдяки якостям своєї душі, свого характеру вона привернула увагу не тільки Рочестера, а й широкої читацької аудиторії.

В житті головної героїні можна виділити кілька періодів: перші десять років — життя в родині тітки Рід в Гейтсхед-холлі на правах бідної родички, наступні вісім років — в Ловудському притулку (спочатку як вихованка, потім — вчителька), потім рік в Торнфілді в якості гувернантки маленької дівчинки в маєтку Рочестера, рік — у віддаленому селищі Мур-Хаус, де вона знайшла родичів, щирих і приятних двоюрідних сестер і брата, і, нарешті, — повернення до Рочестера, щоб залишитись з ним до кінця життя.

Письменниця використала форму автобіографічної оповіді, завдяки чому створила глибоко психологічну, багату на відтінки почуттів і шляхетних думок прозу. В романі простежується «мотив випробування дитячої душі» (Л. Скуратівська): йдеться про збереження свого «я», своєї гідності всупереч випробуванням долі. Простежуючи процес зростання та становлення героїні від дитинства до юності, ми переконуємось, що це випробування вона пройшла і зберегла вірність тим ідеалам, які були закладені в її дитячій свідомості.

В романі присутній потужний романтичний текст. Пейзажні замальовки в творі були написані під впливом поезії Е. Юнга, Т. Грея, С.Т. Колріджа, В. Блейка. Романтичним ореолом оповита історія знайомства героїв, їхнього освідчення, перерваного весілля, сновидінь героїні, відчуття голосів одне одного на відстані тощо). Лейтмотивом роману є холодний пронизливий вітер як метафора швидких змін та емоційної насиченості життя. Втім, романтичні елементи в творі переплітаються з реалістичними, залучаючи до оповіді явища суспільного життя.

В композиції роману можна виділити дві частини: в першій розповідається про співвіднесеність особистості з її внутрішнім світом, морально-етичними питаннями; в другій — про поневіряння Джейн Ейр після Торнфілда, її спостереження за життям бідняків, порушується тема соціальної нерівності. В романі вибудовуються мікросвіт

(Торнфілд) і макросвіт (Йоркшир, Англія в цілому). В зображенні англійського життя висвітлюються проблеми сучасності, які обговорювались в тодішній пресі, в журнальній полеміці, в парламентських дебатах. В цьому плані твір Ш. Бронте має характерні ознаки реалістичного соціально-психологічного роману.

Новаторський характер «Джейн Ейр» полягає в тому, що головна героїня — жінка, яка сміливо відстоює свою людську гідність, право на самостійний вибір трудової діяльності, на кохання. В умовах вікторіанської Англії така проблема не порушувалась в літературі — ні в романах Ч. Діккенса, ні В.М. Теккерея, ні в творчості чартистів.

В одному з критичних відгуків роман назвали антихристиянським: викликало незадоволення, як письменниця показала святенництво і лицемірство в дитячому притулку (Броклхерст), релігійний фанатизм (Сент-Джон Ріверс). Втім ці образи мали реальних прототипів: першим був опікун притулку в Кован-Брідж, де перебувала сама письменниця зі своїми сестрами, другим був її батько, Патрік Бронте, який після нещастя в родині занурився в свої обов'язки священнослужителя. Але загальне враження від роману було схвальне, твір витримав кілька перевидань ще за життя письменниці, відразу почав перекладатись іншими іноземними мовами.

**1849 р.** — третій роман «*Шерлі*». Час дії — 1812 р., події відбуваються на широкому суспільно-історичному тлі: це період боротьби з Наполеоном, період континентальної блокади, виступів луддитів (робітників, що руйнували машини, вважаючи їх причиною свого безробіття), чартистського руху, який охопив промислові райони Англії. Соціальна проблематика в творі мала важливе значення: вона відбивала дух свого часу.

Конфлікт роману пов'язаний з боротьбою робітників з комерсантом Робертом Муром, який, взявши в оренду будинок і стару суконну фабрику в маленькому містечку, намагається зробити з неї сучасне прибуткове підприємство. Але військова блокада країни, механізація виробництва позбавляє праці робітників, і вони повстають. На поступки робітникам Мур йти не збирається, адже це загрожує йому банкрутством. Він повністю зосереджений на фабриці й не помічає закоханості з боку Кароліни Хелстоун, племінниці місцевого священника.

Найбільш глибоким в психологічному плані є образ Шерлі. Це яскрава натура, спроможна долати життєві труднощі. Вона має ба-

гато переваг: розумна, красива, не поділяє багатьох принципів свого класу, має велику силу духу і рішучий характер — не випадково письменниця її порівнює зі «швидким і лютим леопардом». Шерлі — ділова жінка, яка вміє вести грошові операції, пов'язані з орендою фабрики: ведення рахунків, одержання замовлень тощо. Вона пильно стежить за своїми прибутками й оберігає свою власність. Взявшись допомогти Роберту Муру владнати конфлікт з робітниками, вона створює благодійний фонд для незаможних, але це призупиняє робітничі хвилювання тільки на певний час.

Не обминула увагою письменниця й особисте життя героїв: подруги Шерлі й Кароліна знаходять щастя в шлюбі з братами Мур: Кароліна — з Робертом, Шерлі — з Луї, молодшим братом Роберта, який працював гувернером в родині її родичів.

Ш. Бронте не була прихильницею революційних перетворень, вона, як і багато її сучасників, вважала, що поліпшення народу може бути досягнуто розумною діяльністю буржуазії. Тому в фіналі письменниця показує утопічну програму перетворення суспільства: процвітання фабричного містечка відбувається за рахунок спільних зусиль Шерлі і нових реформ Роберта Мура, який докорінно змінив містечко за рахунок розширення виробництва, нових робочих місць, будинків і садів для робітників. І, звичайно, школи для їхніх дітей, де працюватимуть героїні.

**1853 р.** — останній роман «*Містечко*», в якому знову відтворюється бельгійський період в житті письменниці. Події відбуваються в столичному містечку Віллет (під яким розуміється Брюссель) у вигаданій країні Лабаскур. Головна героїня Люсі Сноу багато в чому нагадує Ш. Бронте: бідна сирота, приїхала працювати на континент, одержавши місце вчительки англійської мови в пансіоні мадам Бек. В цьому містечку Люсі зіштовхується з лицемірством, несправедливістю, непорозумінням, зрадою і підступністю, але їй вдається відстояти свої принципи, право будувати своє життя, право кохати. Як і в романі «Джейн Ейр», оповідь йде від першої особи, що знову налаштовує на атмосферу довірливості зі смутком, іронією і сподіваннями на краще життя.

Динаміку оповіді становлять непрості стосунки героїні з одним із колег, ексцентричним і загадковим Полем Еманюелем, кузеном власниці пансіону. Прототипом цього героя критики одноголосно вважають Константена Еже і той факт, що звернення до біографічного контексту

було останньою спробою письменниці примиритись зі своєю самотністю і втратою Еже (С.М. Гілберт, С. Гьюбар). В романі героїю освідчуються, кохання взаємне, але в справах родини месє Поль відправляється до Вест-Індії, залишивши Люсі невелику приватну школу і гроші на життя. Втім, на зворотньому шляху під час бурі корабель затонув, і Люсі залишається до кінця життя самотньою і нещасною. Смерть Поля Еманюела розглядається як спроба Бронте попроситись із своїм почуттям, з ілюзією, яку вона плекала впродовж багатьох років.

Дослідниця М.П. Тугушева називає «Містечко» «перемогою дійсності над вимислом», протиставляючи його роману «Джейн Ейр», в якому фантастичні елементи (сновидіння, містичні галюцинації, дивні співпадіння, символіка) визначали хід оповіді й долю головної героїні. Навіть трагічний фінал «Містечка» свідчив про ствердження реалістичного методу в художній програмі Ш. Бронте. Не давши своїй героїні шансу на щасливий шлюб в фіналі роману, письменниця не тільки виступала проти конвенцій жіночої прози ранньовікторіанського періоду, але й відмовлялась від свого попереднього досвіду: адже історії її героїнь Френсіс, Джейн, Кароліни, Шерлі закінчувались матримоніальною ідилією.

В романі знову з'являється метафора сильного пронизливого вітру, який здійняв бурю й знищив не тільки корабель, а й всі очікування героїні на щасливу зустріч.

## Значення творчості Ш. Бронте

— Як автор роману «Джейн Ейр», Ш. Бронте увійшла в історію літератури, посівши місце в одному ряду з видатними романістами свого часу — Ч. Діккенсом, В.М. Теккереєм та іншими. Письменниця показала сучасне вікторіанське суспільне життя та життя приватної людини з усіма протиріччями й конфліктами, недоліками й перевагами.

— Ш. Бронте створила новий тип героїні — жінки з твердими моральними принципами, сильної духом, спроможної долати життєві негаразди. Незважаючи на непоказну зовнішність, вона наділена внутрішньою красою, здатної на щирі почуття, відданість, кохання.

— В романах Ш. Бронте порушувались проблеми жіночої рівноправності, соціальної нерівності, питання виховання й освіти.

— В своїх творах письменниця виявила бездоганне знання Біблії, грецької міфології, англійської літератури попередніх періодів. Співвіднесеність подій в романі з усталеними поняттями не тільки біблійного, а й літературного, історичного, філософського, міфологічного порядку, насиченість оповіді численними алюзіями та ремінісценціями довершували відчуття глибини й об'ємності її художніх творів.

— В.М. Теккерей зізнався, що, прочитавши роман «Джейн Ейр», був вражений своєрідністю художнього методу, «поєднанням чистого почуття зі сповідальною щирістю». Сила впливу й чарівності творів Ш. Бронте – в правді почуттів, в поєднанні реального та романтичного, в захоплюючих історіях про бідну дівчину, здатну на велике й віддане кохання і винагороджену щастям подружнього життя (своєрідний міф про англійську Попелюшку середини ХІХ століття).



### Контрольні запитання та завдання

1. В чому полягає національна специфіка англійського реалізму?
2. Схарактеризуйте періоди розвитку англійського реалізму в літературі ХІХ століття. В чому полягає внесок його представників?
3. Визначте особливості творчої манери Ч. Діккенса. Як ви розумієте «різдивність фіналів» в романістиці письменника і чим вона була обумовлена?
4. Розкрийте питання «Тема дитинства в творчості Ч. Діккенса».
5. Що вам відомо про поняття «сноб» і «снобізм» в творчості В.М. Теккерей? Чи відрізняє він себе від інших? Наведіть приклади снобізму в різних прошарках суспільства.
6. Визначте жанрову природу роману В.М. Теккерей «Ярмарок марнославства».
7. В чому полягає феномен родини Бронте? Як виявились мистецькі таланти членів цієї родини?
8. Самостійно опрацюйте тему «Романтичний і реалістичний текст в романі Е. Бронте «Грозвий Перевал».
9. Самостійно опрацюйте тему «Гендерна проблематика в творчості Е. Гаскелл».
10. Самостійно опрацюйте тему «Романи характеру та середовища в творчості пізньовікторіанця Т. Гарді».



## РЕАЛІЗМ В США



В. Гомер. Полонені на фронті. 1866.

Якщо в європейських країнах реалізм як літературно-мистецький напрям сформувався в 1830-і рр., а в другій половині століття вже співіснував з натуралізмом, то в Америці запізнлий романтизм існував до середини XIX століття, і лише після Громадянської війни (1861-1865) затверджується реалізм. Література країни йшла своїм особливим шляхом розвитку, відмінним від європейського. В творах письменників середини століття Н. Готорна, Г. Мелвілла, В. Вітмена ще простежувались романтичні традиції, але вони мали особливі риси: їхній романтизм був нерозривно пов'язаний з реаліями часу й простору, в ньому не було поєднання двох світів — мрії та дійсності, що було властиво європейському романтизму.

**Естетичні чинники американського реалізму:** романтизм (з властивим йому демократизмом, гуманізмом, громадянським пафосом), фольклор — негритянський (фольклор чорношкірих рабів, який вони зберігали, як пам'ять про свою батьківщину) і фронтірський (фольклор кордону). Переселенці складали усні оповідання, ковбойські пісні, легенди про подвиги своїх казкових героїв, які підкоряли безмежні простори Заходу. Кожний регіон мав такого героя: на Заході — Пол Беньян, про якого розповідали, що він сильний, мужній, надійний, готовий допомогти в складних обставинах, він може приборкувати сили природи й примушувати їх служити

людям; на Сході — Янкі, практичний, винахідливий американець, який спритно обдурює простаків; на Півдні й Заході — герой-фронтірсьмен (мисливець, човняр, скватер), а також хвалькуватий фольклорний герой Деві Крокет. Особливості фронтірського гумору полягають у схильності до перебільшень, браваді перед труднощами життя в гротескній формі, що відбивало трагізм соціальної дійсності й народний оптимізм. Поступово ці усні оповідання літературно оброблялись і друкувались на сторінках газет. Марк Твен починав друкуватись як автор оброблених усних оповідань.

**Філософські чинники:** філософія трансценденталізму (термін запозичений в І. Канта, «трансцендентальний» — значить недосяжний пізнання, апіорний, що знаходиться за межами досвіду. Теоретик — Р.В. Емерсон (трактат «Природа», 1836р.). За його ствердженням, Всесвіт складається з Природи і Душі. Природа є посередником, за допомогою якого Дух говорить з людиною. Разом з тим філософія Америки, країни прагматиків, була спрямована на пошуки і визначення законів поведінки і удосконалення особистості. Трансценденталісти вважали, що в Америці створені всі належні умови для розвитку особистості, що суспільство буде розвиватись гармонійно, якщо кожна особистість максимально виявить себе, свої здібності, закладені природою й Богом. Трансценденталізм в значній мірі вплинув на формування американської специфіки — нації індивідуалістів й альтруїстів.

**Соціально-політичні чинники.** Американська література в значній мірі відбивала політичне життя й історію своєї країни. Це й аболіціоністський рух в країні, прихильниками якого були Г. Лонгфелло, Д. Віт'ер, Д.Р. Лоуелл, Г. Бічер-Стоу і багато інших. Прагнення президента А. Лінкольна скасувати рабство призвело до Громадянської війни в країні між демократичною Північчю й рабовласницьким Півднем (1861-1865).

В 1860-і роки з'являється так звана обласна література - «**школа місцевого колориту**». Письменники вивчали діалекти мешканців своїх штатів, описували їхні звичаї, свята, трудовий процес. Багато в чому вони підготували реалізм в національній літературі. У витоків цієї лінії була Г. Бічер-Стоу з її «новоанглійськими реалістичними романами («**Сватання священика**» та інші). До цієї школи письменників-реалістів можна віднести Е.Д. Барстоу-Стоддарт, Ф. Брет-Гарта, Х. Міллера, А. Бірса, Д. В. Кейбла та інших. Їхній

підхід був використаний письменниками-південцями **Д.В. Гаррісом** («*Анекдоти Сата Лавінгуда*», 1867), а пізніше **Д.Ч. Гаррісом** з його «*Казками дядечка Римуса*». Втім були в цієї літератури недоліки: недостатня глибина проблематики, слабкість типізації, зосередження на стилізації мови. Розквіт літератури «місцевого колориту», як і літератури американського реалізму, в цілому приходить на межу XIX-XX ст.

«*Бостонська школа*». Одне з найважливіших місць у літературі США після Громадянської війни отримала «література умовностей і пристойності», «традиція витонченості» тощо. У цей напрям включають письменників, що жили головним чином у Бостоні і були пов'язані з журналами, що видавалися там, і з Гарвардським університетом. Тому письменників цієї групи часто називають «бостонці» (Д.Р. Лоуелл та інші).

Вважається, що перші реалістичні твори з'явилися ще під час війни. Такими стали романи **Ребекки Блейн Гардінг Девіс** «*Життя на ливарних заводах*» (1861) про тяжку працю робітників і «*Маргарет Гаус*» (1862) про життя в міських нетрях.

Творчість **Ф. Брет-Гарта** (1836-1902) можна розглядати як перехідне явище від романтизму до реалізму. Найвідоміші його твори — «*Каліфорнійські оповідання*» (1857-1871), в яких описується «золота лихоманка» з її героями — золотошукачами, волоцюгами, гравцями. Автор порушував тему дружби, яка перевірялась суворими випробуваннями, тему морального відродження людини. Значну роль відігравали фольклорні елементи, особливо в тлумаченні образів «вигнанців» соціуму, які, на думку письменника, втілювали кращі якості «природної людини».

Спроби художнього усвідомлення воєнного досвіду виявились в численних мемуарах, хроніках, солдатських щоденниках, написані простою невибагливою мовою. Першим романом про війну став «*Міс Равенел йде до північан*» (1867) **Джона Вільяма Дефореста** (1826-1906). Головна заслуга твору, який писався під впливом вражень письменника — учасника війни, — це правдиве зображення психології солдат і мирних жителів, військових буднів, боротьби з негодою, хворобами, бюрократією, хабарництвом. Міс Равенел, на відміну від тогочасних позитивних американських героїнь, — вольова, рішуча, здатна приймати самостійні рішення і виступити проти родинних звичаїв. Вона пориває зі своєю родиною, яка підтримує

рабство, виходить за офіцера-північанина і йде слідом за ним з дому. Подальші твори Д.В. Дефореста: роман про довоєнний Південь — *«Кейт Бомонт»* (1872), про переможений і зруйнований Південь — *«Кривава прірва»* (1881), про сучасне нью-йоркське суспільне життя — *«Справа Уезерла»* (1873), повісті про політичну корупцію в Вашингтоні *«Чесний Джон Вейн»* (1875) та *«Гра з вогнем»* (1876).

Д.В. Дефорест був не тільки першим серйозним реалістом, але й одним з перших теоретиків реалізму. В 1868 р. він надрукував статтю *«Великий американський роман»*, своєрідний маніфест американського реалізму. Завдання національної словесності він бачив у створенні соціально насиченого роману, який всебічно й глибоко відобразив би американське життя.

Військові оповідання Амброуза Бірса (1842-1913) *«Випадок на мосту через Совиний струмок»*, *«Вбитий під Ресакою»*, *«Паркер Аддерсон, філософ»* та інші з'явилися значно пізніше після закінчення війни, а найкращий роман — *«Червоний знак доблесті»* Стівена Крейна — в 1895 р. Традиція усвідомлення досвіду Громадянської війни була продовжена в ХХ ст. Е. Глазгоу та В. Фолкнером.

Починаючи з 70-х рр. в літературі з'являється тема фермерства, яка руйнувала легенду про ідилічне сільське життя. Герої творів Г. Фредеріка (*«Наречена Сета»*), Г. Гартленда (збірки оповідань *«Головні дороги»*, *«Люди прерій»*), Ф. Норріса (*«Спрут»*, *«Вир»*) — сільські трудівники, які виборювали право на працю всупереч наступу великого капіталу.

Одним з популярних жанрів в американській літературі ХІХ ст. була новела. Письменник Ф. Брет-Гарт називав її «національним жанром». У 1860-70-х рр. розвиток американської новели пов'язують з іменами таких письменників, як Ф. Брет-Гарт, Марк Твен, Д.В. Кебл. Основною темою у них стають громадські та приватні стосунки на колонізованих землях.

У силу історично сформованих обставин соціального і культурного розвитку країни, реалістичний роман не знайшов в американській літературі належного втілення. Ця особливість пояснюється, по-перше, її невідповідністю, відсутністю історичного досвіду і небажанням сприйняти цей спадок європейської літератури і, по-друге, тими значними об'єктивними труднощами, які представляє для розуміння художника будь-яка соціальна дійсність. Неда-

ремно ще в 1860-і рр. Д.В. Дефорест зазначав: «Всі ми недосконалі романісти,...й, можливо, наша доля тільки в тому, щоб закласти фундамент для майбутніх авторів». Великий реалістичний роман з'явиться в літературі США лише на початку ХХ століття.

Перехідний період ознаменувався творчістю письменників, чий метод отримав назву «м'якого», «джентільного реалізму» (В.Д. Гоуеллс, Г. Джеймс та ін.), або, за визначенням самого В.Д. Гоуеллса, — «стриманого» реалізму. Суть їхніх поглядів полягала в винятковості і «вічних переваг» американського життя перед життям Старого Світу; на їхню думку, проблеми, що виникали у творах європейського реалізму, не мали жодних точок зіткнення з американськими.

### **Характерні ознаки американського реалізму:**

— Реалізм в США затверджується в літературі значно пізніше, ніж в країнах Європи — після закінчення Громадянської війни.

— Існування «школи місцевого колориту».

— Типологічні риси: достовірність і соціальна спрямованість.

— Зображення типово американських особливостей життя і мислення.

— Розробка тем, які відбивали сучасне життя: тема війни та її наслідків, розорення й зубожіння фермерства, тема маленької людини в капіталістичному місті, трагічність американського життя.

— Публіцистичність американської літератури, яка надавала художнім творам громадянського звучання.

— Розвиток жанрів соціального нарису, нарису-памфлету, реалістичної новели і, наприкінці століття, жанр соціального роману.

## Творчість Г. Бічер-Стоу

Знищенню рабства передувала  
знаменита книга жінки, пані Бічер-Стоу.

Л.М. Толстой

Американська письменниця Гаррієт Бічер-Стоу (*Harriet Beecher-Stowe, 1811-1896*) народилась **14 червня 1811 року** в м. Лічфілд (штат Коннектикут) в Новій Англії в родині священника, вихована в суворих традиціях пресвітеріанської церкви. Працювати почала з



тринадцяти років, допомагаючи своїй сестрі — директорці недільної школи для дівчат при церкві, де служив їхній батько. На початку 1830-х рр. родина переїхала до штату Огайо, який межував з рабовласницьким Півднем. Бічери, як і чоловік письменниці К. Стоу, професор богослов'я, засуджували рабизм і приниження людської гідності.

Одна з причин її звернення до літературної діяльності — бажання допомогти чоловікові матеріально утримувати багатодітну родину. З початку

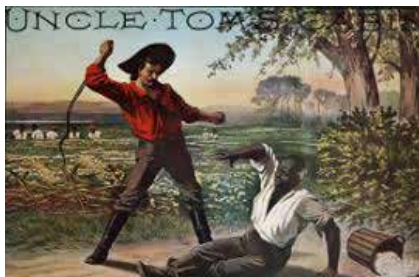
1830-их рр. вона починає друкувати на сторінках популярного «Дамського журналу» свої нариси й оповідання. Перші твори Бічер-Стоу були переважно дидактичні за своїм змістом, в них описувались й наголошувались пуританські звичаї й мораль, засуджувались людські пороки (пияцтва тощо). В деяких оповіданнях письменниця зверталась до проблеми виховання. В **1843 р.** вийшов перший збірник її оповідань «*Травнева квітка, або Нариси звичаїв і характерів нащадків пілігримів*». В творах малої прози виявляється гострий інтерес письменниці до народного життя, до вивчення звичаїв і типів Нової Англії. Найцінніше в них — поетичні описи повсякденного життя й побуту звичайних людей, вміння бачити цікаве в найбуденнішому.

Під час поїздок по штату Огайо Бічер-Стоу спостерігала ганебне явище рабовласництва. Їхній будинок в Цинциннаті часто ставав притулком для негрів-втікачів. Закон «Про рабів-втікачів» (1850), який зобов'язував мешканців північних штатів видавати втікачів

їхнім господарям, став поштовхом до написання знаменитого роману письменниці «Хатина дядька Тома». Замовлення на твір, в якому засуджувалось рабство, Бічер-Стоу отримала від аболіціоністського журналу «Національна ера» в 1851 р. Спочатку роман друкувався окремими розділами, а в 1852 р. був опублікований в повному обсязі. Але, як зазначала письменниця, в не меншій мірі надихнула її до створення аболіціоністського роману книга «Життя Джозаї Генсона, колишнього раба, тепер мешканця Канади, розказане ним самим», яку написав колишній невільник з плантації в Північній Бетесді (штат Меріленд). Не витримавши непосильної праці й принижень, Генсон утік до Канади, де став допомагати іншим втікачам розпочинати незалежне життя. Цікаво, що після надзвичайного успіху її роману Генсон перевидав свою книгу під іншою назвою — «Мемуари дядька Тома», став виступати з лекціями в Америці та Європі. Його будинок в м. Дрезден (штат Онтаріо) став музеєм з промовистою назвою «Історичне місце хатини дядька Тома».

Також письменниця стверджувала, що написанню роману сприяли численні розмови з втікачами, з якими вона зустрічалась в Цинциннаті, де місцеві аболіціоністи активно допомагали рабам-втікачам, підтримуючи рух «Підпільної залізниці».

«Хатина дядька Тома» відноситься до числа перших реалістичних соціальних романів в американській літературі XIX століття. Вперше життя негрів-рабів, що вражає драматизмом доль тисяч невільників, одержало правдиве відбиття в художньому творі. Письменницю хвилювало насамперед питання про моральну деградацію рабовласників і рабів. На думку письменниці, справжній жах рабства полягає не тільки у важкій виснажливій праці на плантаціях та в торгівлі невільниками, а в тому, що серед плантаторів зустрічаються ліберальні, освічені, розумні люди (Шелбі, Сен-Клер), які не знущаються зі своїх рабів, турбуються про них, але тільки для того, щоб їхня праця була більш прибутковою. Приголомшує те, що людину позбавляють волі, розводять расистські теорії, які не вважають негра людиною, прирівнюють до тварини, до речі.



Головний герой — дядько Том, негр, людина шляхетна, чесна, справедлива, він нагадує Натті Бампо з романів Д. Фенімора Купера. Спочатку Том разом з дружиною Хлоєю працює в «доброго» плантатора Шелбі, який цінує їх за працьовитість і відповідальність. Але борги змушують господаря продати Тома, розлучивши його з родиною. Том потрапляє до гуманного власника — Сен-Клера, а після смерті останнього — до плантатора Легрі, де в повній мірі пізнає жах рабовласницького Півдня. Про нелюдські умови життя рабів розповідає одна з невільниць Кассі: *«Наша плантація в глухому куту, поруч болото. І жодного білого поблизу, хто б міг під присягою показати, як тебе заживо спалили, зварили в окропі, забили, порізали на шматки, кинули собакам або повісили на дереві».*

Конфлікт між Легрі і Томом виникає на моральному ґрунті: плантатор ненавидить свого раба, тому що бачить його моральну перевагу. Відмовившись покарати хвору жінку, яка не виконала денну норму, Том примушує Легрі відчути власну підлість. Розлучений господар забиває Тома батогами до смерті. Помираючи, Том молиться за своїх хазяїв і просить вибачити їхні гріхи й омани.

В романі можна виділити дві сюжетні лінії: це історія старого Тома і Джорджа Гарріса. Пуританське виховання Бічер-Стоу простежується в створенні образу Тома, якого вона наділяє глибокою релігійністю та смиренням. З ним пов'язана програмна установка письменниці: заклик до терпіння й покори одних і гуманізму й поваги до чужої свободи — інших. Але цей заклик, як і образи покірного Тома чи гуманного плантатора Шелбі, який визволив своїх рабів, вступає в протиріччя з іншими образами. Як реалістка, Бічер-Стоу створила в своєму романі цілий ряд інших героїв-рабів, які, незважаючи ні на що, зберегли кращі риси характеру і якості свого народу: незалежний Гарріс, мужня й смілива Ліззі, маленька свавільна й весела Топсі, велична у своїх стражданнях і вболіваннях Кассі. Всі ці образи належать до числа кращих в романі.

Показовою є історія Джорджа Гарріса. Мулат Гарріс ненавидить своїх господарів, для нього, талановитого винахідника, життя в рабстві нестерпне. Він разом з дружиною Ліззі втікає до Канади. Ліззі, рятуючи сина від работоргівців, відчайдушно перебирається через річку по весняним кригам на інший берег, де починався вже інший штат і де вона могла б відчути себе вільною. В Канаді Гаррісі сідають на пароплав, щоб повернутись на батьківщину, до Ліберії.



В загальній структурі книги об'єктивно спростовується філософія терпіння Тома і моралізаторська тенденція роману: Том, який сповідує пасивний протест, гине, а Джордж, Ліззі, Кассі, які стали на шлях спротиву, досягають своєї мети.

Роман вирізняється художньою єдністю, естетичною цілістю. В творі простежуються романтичні тенденції: підслуховування, переслідування, несподівані зустрічі, викриття таємниць, порятунок героїв.

Навіть незважаючи на те, що Бічер-Стоу не належала до радикально налаштованих аболіціоністів і вихід з протиріч дійсності вона бачила в християнській релігії, яка б могла примирити рабів і хазяїв, книга мала надзвичайний успіх. Роман був перекладений на всі європейські мови. Розповідають, що при зустрічі з письменницею президент США А. Лінкольн вигукнув: «То Ви й є та маленька жінка, яка почала таку велику війну?»

Проте на півдні країни з'явилися твори, в яких виправдовувалось рабство, а твір Бічер-Стоу — це наклеп на «бідних рабовласників», вигадка. Тоді в 1853 р. письменниця випустила книгу *«Ключ до хатини дядька Тома»*, в якій факти і документи, що слугували безпосереднім джерелом при написанні твору, підтверджували правдивість її роману.

Тема рабства була продовжена Бічер-Стоу в романі *«Дред, повість про Прокляте болото»* (1856). Цей твір набагато слабкіше в художньому відношенні, ніж *«Хатина дядька Тома»*. Значення його полягає в тому, що Бічер-Стоу спробувала зобразити організовану боротьбу невільників проти рабовласників, але, не поділяючи революційні виступи, письменниця запропонувала компромісні рішення протиріч.

В 1860-70-е рр. Бічер-Стоу написала ще кілька романів, в яких відтворювався побут і звичаї мешканців невеликих містечок Нової Англії початку XIX століття: *«Сватання священика»* (1859), *«Перлина острова Орр»* (1862), *«Ольдтаунські старожили»* (1869), *«Мешканці Поганука»* (1877) та інші, які справедливо відносять до «школи місцевого колориту».

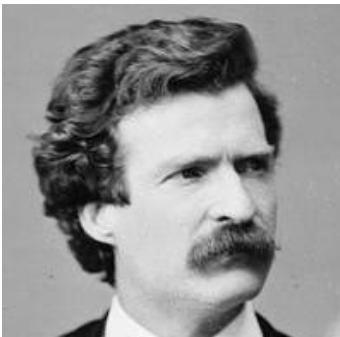
Сьогодні, більше, ніж за півтора століття, мало хто пам'ятає ранні нариси й пізні романи Бічер-Стоу. В пам'яті нащадків залишився короткий п'ятирічний період (1851-1856), відданий аболіціоністській діяльності. А з цього періоду — книга *«Хатина дядька Тома»*, яка обезсмертила ім'я письменниці.

## Творчість Марка Твена

Це був перший по-справжньому  
американський письменник,  
і всі ми з того часу — його наступники.

В. Фолкнер

Письменник Марк Твен (*Mark Twain, 1835-1910*, автонім Семюел Ленгхорт Клеменс) вважається одним із засновників американського реалізму. Сатирик, гуморист, який за майже півстолітній період літературної діяльності створив неперевершену по глибині й динамічності картину життя свого народу. Його творчості були притаманні яскравий і оригінальний талант, демократичність, гуманізм.



Народився майбутній письменник **30 листопада 1835 року** в містечку Флоріда (штат Міссурі). В дванадцятирічному віці після смерті батька залишив школу й пішов працювати. Ніякої систематичної освіти не здобув, проте все життя займався самоосвітою. Опанувавши лоцманську справу, він до початку війни (1861) водив пароплави по Міссісіпі. Саме тут він вперше почув «марк твен», тобто «мірка два» —

лоцманський термін, що означав глибину для проходження судна, і який потім він обере собі за псевдонім в літературі. Під час Громадянської війни Клеменс недовго воював на боці Конфедерації, але залишив армію й подався до Невади, де працював на срібних рудниках. Одночасно він писав гумористичні оповідання для газети «Терріторіал ентерпрайз», а в серпні 1862 р. одержав запрошення стати її співробітником. Тут він 3 лютого 1863 р. вперше підписався під черговим твором — Марк Твен. З цього часу він професійно займається журналістикою й письменництвом. Під час роботи в газетах м. Сан-Франциско відбувається його знайомство з письменниками Ф. Брет-Гартом, А. Бірсом, А. Вордом та іншими.

Ранні оповідання Марка Твена — це переважно гумористичні твори. **1867 р.** — виходить перший збірник оповідань «*Знаменита жаба-стрибуха з Калавераса та інші оповідання*», який був ви-

триманий в душі небувальщин фронтірського фольклору. Письменник запозичував з фольклорних джерел сюжети, образи, мову; використовував гіперболізм, фантастику, комічне тлумачення подій. Про техніку такого оповідання Марк Твен пізніше напише: *«Нанизування нісенітниць й безглуздостей у безладі й часто без смислу й мети. Простодушне незнання того, що є нісенітниця, — це і є основа американського мистецтва оповідання»* («Про мистецтво оповідання»).

Літературна обробка мандрівного сюжету про незвичайну жабу була сприйнята сучасниками із захватом: її «слухали, наче якусь легенду Гомера чи північну сагу». Оповідач Саймон Вілер притискує слухача в куток і доводить до відчаю безкінечними розповідями про свого знайомого Джима Смайлі, азартного гравця, який любить заключати парі з будь-якого приводу. Спочатку він розповідає про чахоточну кобилу Смайлі, яке ще хворіє на астму, але на перегонах завжди приходиться першою. Або про дресировану жабу, яка робить сальто-мортале, ловить мух і є чемпіонкою по стрибках у довжину. Джим Смайлі завжди заключав на неї парі й вигравав, аж поки не знайшовся інший розумник, який непомітно насипав жабі порох у пащу й обіграв Смайлі. В особі цього героя письменник створив не тільки комічний, але й реальний образ, характерні риси якого — завзятість і пристрасть до сперечань.

Справжня слава і визнання до Марка Твена прийшли після того, як він в **1867 р.** із групою американських туристів здійснив подорож на пароплаві «Квакер-сіті» до Європи і Малої Азії. Близько п'ятдесяти листів та кореспонденцій до нью-йоркської та каліфорнійської газет стали основою книги *«Простаки за кордоном»*. Тоді письменник побував і на території сучасної України: Одеса, Севастополь та Ялта. Книга, яка вийшла в 1869 р., викликала інтерес сучасників рідкісним поєднанням «доброго південного гумору» й сатири. Американцям сподобався веселий та задержуватий тон, яким автор розповідав про свою подорож до Європи та Середнього Сходу з їхніми феодальними інститутами, забобонами, звичаями, пануванням церкви і зубожінням населення. В книзі багато комічних натяків на біблійні сюжети, чимало випадів проти духовенства. Сподобалось співвітчизникам і те, що автор розповідав про Європу без улесливого захоплення. Але письменник виступав проти невігластва, пихатості й зарозумілості американців, яких називав простаками. Автор

висміював їхню цікавість до сенсацій, намагання переймати аристократичні манери тощо. Книга письменника зіграла значну роль в історії становлення національної свідомості американців: вона закликала до випрацювання самобутньої американської культури, до живого й безпосереднього сприйняття життя.

Окрему групу ранніх творів письменника складають оповідання про особливості життя американських журналістів: *«Журналістика в Теннессі»*, *«Як я редагував сільськогосподарську газету»* та інші. Використовуючи свій улюблений засіб — перебільшення, Марк Твен в гротескних образах показав справжнє становище справ в американській журналістиці з її брехнею, безпринципністю, невіглаством багатьох редакторів. Більшість оповідань написана від першої особи з використанням прийому «оповідання в оповіданні». Головний герой — простака, який бачить світ безпосередньо і щиро й наївно розповідає про його життєві враження.

Поруч з чисто комічними оповіданнями раннього Марка Твена (як, наприклад, *«Мій годинник»*) зустрічаються твори сатиричного характеру: *«Як мене обирали в губернатора»* (висміювання передвиборчої боротьби в країні), *«Друг Голдсмита знову за кордоном»* (засудження расової дискримінації щодо китайських іммігрантів), *«Важливе листування»* (продажність «бізнесменів церкви»), *«Справа про поставку м'яса»*, *«Справа Джорджа Фішера»* (безпринципність урядових закладів, де все продається й купується).

1873 р. — роман *«Позолочене століття»*, написаний у співавторстві з Ч. Ворнером. Письменнику вдалось відтворити атмосферу ажіотажу та діляцтва, яка виникла в США після закінчення Громадянської війни. Американські історики й публіцисти називали цей післявоєнний період «золотим віком». Марк Твен, який з огидою дивився на новий фінансовий капіталізм, знаходить інше визначення — «позолочений вік», *«коли президенти, генерали, проповідники стали ділками і вся енергія американців зосередилася лише в одній сфері, визнаній вартою уваги — у сфері бізнесу»* (В. Вік Брукс). Герой роману сенатор Ділуорті є своєрідним еталоном шахрайства і нахабності. Удаючи з себе джентльмена, християнина, патріота, він шляхом шантажу та обману пробрався до влади й процвітає. Гротескний образ полковника Селлерса як втілення примхливої «американської мрії» — справжня знахідка письменника, який спостерігав у своїх співвітчизників «зараження вірусом мрії про збагачення».

«Позолочений вік», з одного боку, не дуже вдалий твір, тому що стилі співавторів серйозно різнилися, але з іншого — він припав до смаку читачам настільки, що назвою роману охрестили час правління президента Гранта.

Всесвітню славу Марку Твену принесла дилогія, яка багато в чому носила автобіографічний характер.

**1876 р.** — перша частина — *«Пригоди Тома Соєра»*, в якій письменник достовірно змалював психологічний світ дітей з їхнім потягом до свободи, романтики, безпосередності, які протиставлялися нудному та жорстокому світу дорослих людей. Під час роботи Марк Твен вважав, що пише книгу для дорослих, але її перший читач, письменник В. Дін Ховелс, переконав його в тому, що книга матиме нечуваний успіх у дітей.

На час появи книги Марка Твена поширеним жанром дитячої літератури були так звані книги для недільних шкіл, в яких розповідалося про чемних дітей, які за свою зразкову поведінку підуть до раю, і про поганих, який очікуватиме шибениця. Цю «до нудоти пристойну» літературу письменник висміяв в *«Оповіданні про поганого хлопчика»* (1865) і в *«Оповіданні про чемного хлопчика»* (1870), які вважаються своєрідним прологом до *«Тома Соєра»*.

У *«Пригодах Тома Соєра»* Марк Твен спробував воскресити проведене в Ганнібалі дитячі роки, які збереглися в його пам'яті як ідилія сонячного міста на Міссісіпі. Головний герой роману Том Соєр — звичайний хлопчик, пустун і бешкетник, який живе в сестри покійної матері тітки Поллі. Діти й дорослі часто не можуть порозумітися. Найрадикальнішим засобом переконання, з точки зору місцевих педагогів, є потиличники й дрючок, бо керуються євангельським висловом «Хто жаліє дитя, той губить його». Крім фізичних методів примусу є й духовні — зазубрювання текстів з Біблії, повторення прописних істин, що перетворює нормальних дітей на лицемірів та пристосуванців.

Конфлікт між природними початками життя й міщанською мораллю набуває конкретно психологічного змісту: це конфлікт між жвавим хлопчиком та світом дорослих з їхньою релігією, недільною



школою, з нудно дидактичною системою виховання, з брехнею та лицемірством. Ця колізія поколінь визначила всю художню структуру твору. В романі письменник зобразив Америку 40-х рр. — країну своєї юності, мирну, патріархальну. Сент-Пітерсберг (Ганнібал часів дитинства письменника) постає маленьким затхлим містечком, в якому цінності дорослих — церковні служби, промови, правила життя — викликають у дітей огиду і спротив.

Тому Соєру таке життя не до смаку. Начитавшись книг, він хоче бути сміливим і справедливим, як його улюблений герой — легендарний Робін Гуд. Життя Тома не можна назвати безтурботним, проте воно сповнене пригод, світла та маленьких радощів. Він уміє в зовсім простому, буденному побачити незвичайне. Так покарання (фарбування паркану) він зумів перетворити на втіху. У характері Тома ми можемо побачити як позитивне, так і негативне, але позитивне переважає. Звичайно, Том — безтурботний, неслухняний хлопчик, який може утнути будь-які капості, такі як прогулювання уроків, неповага до тітки тощо, але разом з тим цей бешкетник і шибайголова — добрий, турботливий, благородний друг, сміливий і мужній, правдивий і чесний. Такий, як і багато його однолітків. А бешкетує він не зі зла, а тому, що він невинуватий мрійник, любить вигадувати різні пригоди, щоб життя було більш веселим і цікавим. Зустрівшись із жорстоким світом несправедливості, який існував у дорослих, Том залишається порядною людиною та вірним другом.

В творі можна виділити три сюжетні лінії: кохання Тома Соєра до Беккі Течер, вбивство на кладовищі, пошуки скарбів. Ставши зі своїм другом Геком Фінном випадковими свідками вбивства на кладовищі і побоюючись жорстокого злочинця індіанця Джо, хлопці знаходять мужність виступити зі свідченнями і врятувати безвинну людину, якій загрожувала шибениця. Стосовно своєї подружки Беккі Том поводить як справжній лицар: бере на себе відповідальність за зіпсовану книжку вчителя, а, заблукавши з нею в печері, зумів знайти вихід і врятувати життя. Як справжні американці, Том з Геком мріяли про знайдення скарбу, але коли скарб був знайдений, вони зрозуміли, що гроші їм абсолютно не цікаві (*«нічого доброго в цьому багатстві немає, даремно ми так думали»*).

Книга Марка Твена поєднувала реалізм зображення життя провінційного містечка з романтичним світом підлітків, їхніми незвичайними пригодами, описами картин природи.

Цікаво, що згодом письменник вирішив продовжити розповідь про свого юного героя. Так з'явилися книги *«Том Соєр за кордоном»* і *«Том Соєр — нищпорка»* (1896), але такого успіху, який був у першої книги, вони не мали.

1885 р. — з'являється друга частина діалогії — *«Пригоди Гекльберрі Фінна»*, книга, з якої «вийшла вся американська література» (Е. Гемінгвей). Письменник так поясняв свій задум: *«Я візьму хлопчину років тринадцяти-чотирнадцяти і пропущу його крізь життя... Але не Тома Соєра. Том Соєр не підходить для цього характеру»*. Створюючи пригодницький роман особливого типу, роман про справжнє життя і боротьбу, Марк Твен протиставляє «іграшковим» пригодам Тома Соєра реальне життя та реальні пригоди свого нового нового героя — Гекльберрі Фінна. Роман про Гека Фінна є вищим досягненням Твена-гумориста, психолога, реаліста, майстра стилю.

Якщо в романі «Пригоди Тома Соєра» хлопці втікають на безлюдний острів, щоб стати піратами, то в творі про Гека Фінна герой теж тікає на Джексонів острів, але не заради гри, а рятуючи своє життя і свободу. Різниця між хлопцями полягає ще в тому, що Том залишається дитиною, яка не знає труднощів життя, а Гек, набуваючи життєвий досвід, стрімко дорослішає. Автор підкреслює гуманізм Гека, його людяне ставлення до інших. Особливо це простежується в його ставленні до Джима. Джим — це негр-утікач. Гек допомагає Джиму ховатись, але в його душі відбувається боротьба між законом, який зобов'язував видавати втікачів владі, і почуттям дружби до доброго Джима. І хоча Гек до кінця так і не зрозумів, що перед ним величезна несправедливість, що, заступаючись за Джима, він тим самим і виконує свій справжній обов'язок чесної людини, він все-таки не побоявся піти проти закону, проти людської думки й забобонів. Коли Джима піймали і він знову виявився рабом у Фелтів, то організувати йому втечу разом з Геком береться й Том Соєр. І знову автор підкреслює різницю між хлопцями: Том береться звільнити Джима, знаючи, що міс Вотсон дала йому вільну, звільнення негра для нього — «весела гра», «багата пожива для розуму»; а Гек допомагає Джиму всерйоз, тому що це його кращий друг і добра людина. Набагато пізніше, думаючи про свого героя, Марк Твен писав, що Том, коли виросте, коли перестане грати, буде «брехати, як брешуть всі». Про Гека ж письменник згадував як про найдорожчого

для нього героя, як про людину, що змогла зберегти свою незалежність, змогла не підкоритися неправді й забобонам, встала проти всіх на захист скривдженого.

«Пригоди Гекльберрі Фінна» можна назвати «романом великої дороги»: герої подорожують на плоту по річці Міссісіпі. Вважають, що книга «Життя на Міссісіпі» (1883) стала прелюдією до роману про Гека Фінна. В обох творах провідну роль відіграє образ вільної, могутньої річки, що стає надзвичайно потужним символом свободи. По річці пливуть пароплави, плоту, шаланди, автор показує надзвичайно гарні картини природи. Але за кожним вигином ріки на мандрівників чекає чергова кривава драма або грубий фарс. Письменник протиставляє життя природи, сповнене світла й гармонії, і життя «цивілізованого світу» з підступністю, користюлюбством і брехнею. Плот, на якому пливе герой — це дещо більше, ніж його тимчасовий притулок. Це його життєва позиція, яка подається через сприйняття американського життя збоку, з просторів Міссісіпі.

**1882 р.** — історичний роман «*Принц і жебрак*», в якому зображується Англія першої половини ХVІ століття. В країні панують зубожіння, невігластво, забобони. В таких умовах двоє хлопчиків-двійників випадково помінялись ролями напередодні смерті короля Генріха VIII. Едуард, принц Уельський, спадкоємець англійського престолу, залишає королівський палац, а жалюгідний бідняк Том Кенті опиняється на його місці. Роман пронизаний тенденціями гуманізму й демократизму. Зовсім не випадково примхливий принц опиняється в народному середовищі і проходить всілякі випробування. Письменник примушує його на власному досвіді пізнати життя і переконатися в суворості й несправедливості існуючих законів. Том Кенті, ставши принцом, при вирішенні державних питань виявляє істинно народну мудрість. Він править не за законами крові, а за законами милості. Автор зображує Англію як країну різких соціальних контрастів. З одного боку, це країна злидарів і злочинців, з іншого — королівський двір, де панують розкіш і задоволення. В романі майже відсутній знайомий твенівський гумор, на зміну йому приходять сарказм і іронія.

**1889 р.** — наступний історичний роман про подорож в часі «*Янки з Коннектикута при дворі короля Артура*», в якому Марк Твен співставляє дві епохи — раннього Середньовіччя і сучасного аме-



риканського життя. При незвичайних обставинах Генк Морган потрапляє до Британії VI століття (здагується сонячне затемнення 21 червня 528 р.) — час легендарного короля Артура. Описуючи жорстокість феодальних порядків, свавілля королівської влади, релігійний фанатизм, автор має на увазі не стільки далекі часи, скільки сучасну політичну систему. Звідси дещо символічний характер роману, в якому поєдналися реалізм, фантастика, сатира. Янкі — в деякій мірі — теж символічний образ, це прозивне ім'я розважливого американця з фронтірського фольклору, в якому втілені кмітливий розум, знання, прагнення до справедливості, до прогресу. Янкі опирається силам реакції. Він викриває шахрайство Мерліна, намагається знищити найбільш дикі закони й звичаї. Ставши першим міністром королівства, він проводить ряд реформ, спрямованих на полегшення життя трудівників. Він сприяє розвитку промисловості, ремесел, торгівлі, шкіл для дітей простого народу. Він вважає, що *«навіть і в такій країні можна підтримувати честь твоєї торгівельної марки, але для цього потрібно весь час працювати, весь час бути насторожі і не сидіти склавши руки»*. Прості люди стають помічниками його прогресивних запроваджень.

Чи можна вважати, що в романі Марк Твен показав «золотий вік» людства завдяки перетворюючій діяльності людини? Ні, судячи з того, що експеримент Янкі закінчується велетенським побоїщем і всі надбання героя та його друзів зруйновані під натиском сил реакції. Роман цей свідчив про пошуки шляхів розробки нового жанрового підрозділу роману — антиутопії, тому що за допомогою фантастики, іронії та філософського гротеску автор руйнував ідилічне уявлення як про середньовіччя з її шляхетними лицарями Круглого столу та і про сучасну Америку з її прогресом і цивілізацією.

**1896 р.** — історичний роман *«Особисті спогади про Жанну Д'Арк сера Луї де Конта, її пажа та секретаря»*, який письменник вважав справою всього життя. Пошуки позитивного ідеалу привели письменника до часів Столітньої війни, до образу Жанни Д'Арк, славетної дочки французького народу. *«Жанна залишалася правдивою, коли брехня постійно була на вустах людей, вона залишалася чесною, коли поняття про чесність було втрачене... Вона була стійкою там, де про стійкість не мали уявлення, і цінувала честь тоді, коли про честь забули геть усі. Вона зберігала гідність в епоху нищого плазування»* — писав Марк Твен.

В 90-900-і рр. в творчості письменника гумор остаточно замінюється сатирою. В цей час він пише твори: «Американський претендент» (1892), «Твердолобий Вільсон» (1894), «По екватору» (1897), «Людина, яка розбестила Гедліберг» (1899), «Таємничий незнайомець» (надрукований в 1916), памфлети «Сполучені лінчуючі Штати», «Людина, яка перебуває в темряві» та інші (1901).

В 1901 р. письменник отримав ступінь доктора літератури від Йельського університету. В наступному році — почесний ступінь доктора права від Університету Міссурі. В 1907 р. — почесний ступінь доктора літератури від Оксфордського університету.

### Значення творчості письменника

— Літературна спадщина Марка Твена ввійшла в скарбницю світової культури. За 50-річний період своєї літературної діяльності письменник створив дивовижну за глибиною, широтою й динамічністю картину життя американського народу.

— Світову славу Марку Твену принесли його твори про Тома Соєра та Гека Фінна, які стали «свіжим і новим словом» в світовій літературі для юнацтва.

— Е. Гемінгвей відводив Марку Твену першорядне місце в історії розвитку американського реалізму, зазначаючи, що «вся американська література вийшла з однієї книги, яка називається «Гекльберрі Фінн».

— Характерні риси його творчості — демократичність і гуманізм. Публіцистика письменника була спрямована проти імперської політики Америки, расової дискримінації, законів і порядків буржуазного суспільства.

— Відтінки твенівського сміху надзвичайно багаті та мінливі. На думку О. Зверева, письменник довів «здатність комічної літератури стати й епосом народного життя, як стали ним «Пригоди Гекльберрі Фінна», і філософським осмисленням історії, яким є «Янки при дворі короля Артура», і притчею, як «Людина, яка розбестила Гедліберг», у якій порушуються фундаментальні основи буття. Він цілком заслужив репутацію «американського Вольтера».

## Творчість О. Генрі

Мистецтво оповіді полягає в тому, щоб приховувати від слухачів все, що їм хочеться знати, поки ви не викладете свої заповідні погляди на всілякі предмети, що не стосуються справи.

О. Генрі

Американський письменник О. Генрі (*O. Henry, 1862-1910*, автором Вільям Сідні Портер, *William Sydney Porter*) — неперевершений гуморист і сатирик, майстер короткого оповідання. Народився **11 вересня 1862 року** в м. Ірінсборо (штат Північна Кароліна). Почав працювати з шістнадцяти років: спочатку в аптеці, потім на ранчо в Техасі, бухгалтером, креслярю, касиром і рахівником в Першому національному банку в місті Остін (штат Техас).

Вважається, що писати О. Генрі почав приблизно з 1880 р.; в 1894 р. він став видавати в Остіні журнал “The Rolling Stone”. За рік журнал був закритий, а письменник звільнений з банку й звинувачений у розтраті шести тисяч доларів. Скоріше за все, він був невинний (більшу частину коштів повернули власники банку), але попри все він був засуджений до п’яти років ув’язнення. Втеча до Латинської Америки (Гондурас) не допомогла, і коли в 1897 р. Портер повернувся до помираючої дружини, його заарештували повторно. В ув’язненні він продовжив писати, а з 1899 р. — друкуватись. Перебуваючи у в’язниці, Портер не хотів афішувати своє справжнє прізвище. В аптеці, де він відбував строк свого покарання, в довіднику він звернув увагу на прізвище французького фармацевта О. Анрі. В англійській вимові це звучало як «О. Генрі». Так народився псевдонім, під яким Портер буде писати до кінця свого життя. У в’язниці письменник пробув три роки й три місяці, вийшовши за зразкову поведінку в 1901 р. Розповідають, що залишаючи це місце, він сказав: «В’язниця могла б зробити велику послугу суспільству, якщо б суспільство обирало, кого туди саджати».



Активно писати й друкуватись О. Генрі почав з 1904 р. До цього часу він переїхав до Нью-Йорка і став співпрацювати з декількома видавництвами. За контрактом нью-йоркської газети "World" він мав щотижнево подавати коротке недільного оповідання. Впродовж 1904 р. письменник надрукував шістдесят шість оповідань, в наступному році — шістдесят чотири. Усього ним було написано 273 оповідання і один роман, які ввійшли в двадцять збірників творів. Після смерті письменника вийшов ще один збірник «Постскріптум», який включив невідомі гумористичні твори й фельетони.

Новелістику О. Генрі традиційно поділяють на декілька циклів.

**Нью-Йоркський цикл** (близько сто п'ятдесят новел, збірники «Чотири мільйони», «Палаючий світильник», «Голос великого міста»).

Головна тема — це доля «маленької людини» в великому місті. Письменник подає вражаючу картину невлаштованості, бідності простих людей, їхні нездійснені мрії, розбиті ілюзії. Важке враження залишає новела **«Мєблєвана кімната»**, герої якої не в змозі знайти своє щастя й закінчують життя самогубством. Безробіття очікує на симпатичну міс Лісон, яка мало не вмерла від голодної смерті (**«Кімната на горищі»**). Машиністки, продавчині, актори, дрібні службовці, герої цих новел, зображуються автором з симпатією й співчуттям, вони — жертви капіталістичного міста, жорстокого й байдужого.



Серед найкращих творів цього циклу — оповідання **«Дари волхвів» (1905)**. Це зворушлива розповідь про життя бідних людей — молодого подружжя Джима і Делли Діллінгхем. Будучи в скрутному становищі, вони тим не менше намагаються напередодні Різдва зробити одне одному гідні подарунки. Якщо кожна людина має якийсь скарб, то таким скарбом у Делли було чудове довге волосся, а у Джима — наручний годинник, який залишився йому від батька. Потай одне від одного вони продають свої скарби, щоб зробити різдвяні подарунки: для Джима — платиновий ланцюжок для годинника, для Делли — набір черепахових гребнів для волосся. Вони пожертвува-

ли найдорожчим в ім'я кохання, однак не сумують і залишають подарунки до кращих часів.

Про скарби душ «маленьких людей», задавлених бідністю, розповідається в таких творах О. Генрі, як *«Пурпурне плаття»*, *«Персики»*, *«З любов'ю до мистецтва»*, *«Російські соболя»*, *«Останній листок»* та багатьох інших.

**1907 р.** — в збірнику «Палаючий світильник» була надрукована новела *«Останній листок»*, присвячена темі самовідданості людини, любові до ближнього. Новела вирізняється динамічним сюжетом з несподіваною, подвійною розв'язкою. В творі дві сюжетні лінії: перша розповідає про життя і хворобу дівчини-художниці Джонсі та її подругу Сью, друга — про старого художника-невдачу Бермана, який все життя намагався написати шедевр. На перший погляд, головна сюжетна лінія — це хвороба Джонсі, яка втратила надію на одуження, вирішивши, що помре тоді, коли вітер зірве з дерева напроти її вікна останній листок. Та останній листок не злітає, і це надає сили дівчині боротися з хворобою. Втім, як з'ясувалось наприкінці твору, це Берман, незважаючи на нічну зливу, прикріпить до гілки намальований листок, щоб підтримати хвору дівчину. Він рятує життя Джонсі ціною власного, бо тієї ночі він застудився і захворів. Так образ невдахи кардинально змінюється, він виростає в очах читача за рахунок здатності на самопожертву, небайдужість до чужої біди. Цей намальований листок став першим і єдиним шедевром в житті Бермана.

Живучи в Нью-Йорку, О. Генрі досліджував велике місто, Вавилон-на-Гудзоні, Багдад-над-підземкою, його звуки, вогні, сподівання, сенсації, провали. В сумних кварталах Гарлема та Коні-Айленда він спостерігав своїх Попелюшок, Дон Кіхотів, Гарун аль-Рашидов та Діогенів, які завжди були готові на допомогу тим, хто гинув, щоб забезпечити реалістичному оповіданню неочікувану розв'язку.

*«Техаський»* або *«ковбойський»* цикл містить близько ста творів (збірник *«Серце Заходу»*), в яких бездуховній атмосфері буржуазного суспільства протиставляється життя людей прерій, романтизований ідеал американського Заходу. Його герої сповнені сили, енергії, мужності, вони керуються простими людськими почуттями любові, дружби, честі. До новел цього циклу відносяться *«Найвище зречення»*, *«Відродження Каліоппи»*, *«Зникнення Чорного Орла»*, *«Викуп»*, *«Санаторій на ранчо»*, *«Серце і хрест»*.

**1906 р.** — новела *«Кучерявий»* (*«Найвище зречення»*). Герой — волоцюга і п'яниця на прізвисько Кучерявий, викинутий із пивної буфетником, забирається в чужий візок і потрапляє на ранчо. Під впливом ковбойського товариства він долучається до праці, кидає пити, поступово набуваючи людського вигляду. Так він стає рівним серед рівних, а наприкінці ще з'ясовується його походження і знаходиться його рідний батько. В цьому виявляється одна з особливостей новелістики письменника — сентиментально-казковий фінал.

В новелах *«Серце і хрест»*, *«Викуп»*, *«Санаторій на ранчо»* зображуються звичайні, близьки до природи люди, які зберігають людяність, високі моральні устрої, чесність, гордість, безпосередність. Письменник створює романтичний образ американського волоцюги — Хобо, якому більш до вподоби вільне життя, ніж забезпечене, впорядковане міщанське існування.

*«Цикл американського Півдня»* — низка новел про життя на півдні США (28 творів), своєрідна «гумористична енциклопедія» американського життя. Чільне місце в ній посідає образ «шляхетного шахрая». Героєм багатьох новел виступає Джефф Пітерс, до якого в автора неоднозначне ставлення. З одного боку, Джефф шахраюватий, нахабний. З іншого — він не позбавлений добрих поривів, любить пригоди, іронічно ставиться до себе. Образ Джеффа, як і інших подібних персонажів, подається в комічному, співчутливому плані. Комізм ситуації полягає в тому, що шахраї, авантюристи, шукачі легкої здобичі нерідко самі потрапляють в скрутне становище і замість того, щоб радіти перемозі, змушені розплачуватись за свої проступки. Про це йдеться в новелах *«Подружнє життя як точна наука»*, *«Вождь червоношкірих»*, *«Навернення Джиммі Валентайна»*, *«Джефф Пітерс як персональний магніт»*, *«Рідні душі»* та інших.

Саме така ситуація виникає в знаменитій новелі *«Вождь червоношкірих»*, яка входить до збірника *«Коловорот»* (1910). Події відбуваються в одному з містечок штату Алабама. Двое шахраїв, Сем і Білл Дрісколл, вирішили вкрати сина заможного городянина Ебенезера Дорсета, щоб потім одержати за нього викуп. Але події розгортаються в неочікуваному напрямі: хлопець, вирішивши, що вони грають в індіанців, називає себе вождем червоношкірих і робить їхнє життя настільки нестерпним, що вони починають ду-

мати не про гроші, а про те, як позбутись заручника. Комічність ситуації полягає в тому, що злодії опиняються безпорадними перед дитячою безпосередністю. 2000 тисячі доларів, які вони вимагають у батька, спочатку знижуються до 1500, а закінчуються тим, що за вимогою батька вони платять 250 доларів за те, що повертають хлопця додому.

«Шляхетний шахрай» в О. Генрі — породження буржуазного середовища. Він прагне до наживи і разом з тим не позбавлений людяності і навіть деякої шляхетності. Так чинить Джиммі Валентайн, відомий «ведмежатник» (зломщик сейфів), який рятує дитину з банківської комори, хоча тим самим викриває себе як правопорушника (*«Навернення Джиммі Валентайна»*, 1910).

Але О. Генрі показує й інших героїв. У відомій новелі *«Дороги, які ми обираємо»* (1910) автору вдалось створити образ Акули Додсона, бандита з великої дороги, який став успішним бізнесменом на чолі маклерської контори, зберігши холодну жорстокість і жадібність. «Болівару не знести двох» — ця фраза, з якою він холодно-кровно позбувся свого друга і подільника, стає смертним вироком для його довірливих компаньйонів. Письменник висміює продажність державних діячів (*«Жінка»*), святенництво й лицемірність сучасного суспільства (*«Елсі в Нью-Йорку»*, *«Як ховався Чорний Білл»*).

В 1904 р. вийшов його єдиний роман *«Королі та капуста»*, який фахівці вважають збірником новел, об'єднаних місцем дії та спільними героями. В романі сатирично зображувались взаємостосунки між США та латиноамериканськими республіками. Письменником вперше був вжитий термін «бананова республіка» як визначення будь-якої країни з політичною нестабільністю та обмеженістю від сільськогосподарського виробництва.

### Значення творчості письменника

— В американській літературі межі XIX-XX ст. О. Генрі посідає проміжне місце між критико-реалістичним напрямом, школою «ніжного реалізму» і пізньоромантичною течією. Художній метод О. Генрі представляє собою поєднання реалістичних, сентиментальних і «джентильних» елементів.

— Письменник зробив неоціненний внесок в розвиток американської новели, розробивши її жанрові різновиди: новела-сатира, новела-анекдот, новела-гротеск, пригодницька романтична новела, новела-пародія тощо.

— Справжнім художнім відкриттям письменника стала своєрідна композиція новел. Її основний принцип — парадокс, розгадка якого припадала на фінал твору. Це виконувало певну художню функцію: неочікуваний фінал виявляв невідповідність між дісним і бажаним, виявляв протиріччя дійсності. Зазвичай в новелах письменника були дві кінцівки: перша виявлялася помилковою, друга розставляла по своїх місцях.

— Оповідач належить до того ж середовища, що і персонаж, але його вирізняє іронічний погляд на життя.

— Гуманізм письменника. Вся творчість О. Генрі присвячена зображенню життя непомітних «маленьких людей». Він показував ті справжні людські цінності, які завжди бувають розрадою та підтримкою в найбільш скрутних життєвих ситуаціях. Участь і співчуття автора до своїх героїв налаштовувала на оптимістичні і навіть щасливі фінали його творів.

— Найбільш характерними особливостями художньої манери письменника були гумор і сатира, іронія, комічний гротеск, пародія. Гумор О. Генрі наслідував традиції комічного оповідання, яке було поширене серед першопоселенців Америки. Звертаючись до пародії та парадоксу, письменник викривав протиприродну сутність таких явищ та їхню несумісність з нормальною практикою людської поведінки. Відокремити іронію й гумор від оповіди О. Генрі неможливо — це його стихія, природне середовище його таланту.

— Оповідання динамічні, написані розмовною мовою з використанням жаргону, пародійних прийомів, несподіваних порівнянь. Саме в мові О. Генрі закладений «формуотворювальний фермент» його стилю. При всій своїй оригінальності новела О. Генрі — явище суто американське, що виросло на національній літературній традиції.



**Контрольні запитання та завдання**

1. В чому полягає національна специфіка американського реалізму? Як існування рабства позначилось на літературі середини XIX століття?
2. Що вам відомо про «школу місцевого колориту»? Назвіть представників, їхні провідні твори.
3. Що характеризує американське коротке оповідання?
4. Чому А. Лінкольн назвав Г. Бічер-Стоу «маленькою жінкою, яка розпочала велику війну»? Як це пов'язано з її творчістю?
5. Чому книга «Хатина дядька Тома» Г. Бічер-Стоу мала надзвичайний успіх в XIX столітті?
6. Схарактеризуйте ранній період творчості Марка Твена. Які проблеми порушував письменник?
7. Розкрийте питання «Показ американського життя в діалогії Марка Твена про Тома Соєра та Гека Фінна».
8. Опрацюйте тему «Історична романістика Марка Твена».
9. В чому полягає внесок О. Генрі в розвиток американської новели? Які художні засоби використовував письменник для характеристики своїх героїв?
10. Визначте особливості творчої манери О. Генрі.

# СЕМІНАРСЬКІ ЗАНЯТТЯ

## СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 1

### РОМАН-ТРАГЕДІЯ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО «ЗЛОЧИН І КАРА» (2 год)

#### **Завдання**

1. Виписати з «Літературного енциклопедичного словника» визначення соціально-психологічний, філософський роман, роман-трагедія.
2. Письмово відповісти на питання «Зародження і сутність теорії Раскольнікова в контексті ідейних течій 60-х рр. XIX ст.».
3. Простежити за текстом роману життєву філософію «двійників» Раскольнікова: Лужина, Свидригайлова, Лебезятнікова.
4. Визначити, яку роль в процесі відродження героя відіграє читання Євангелія (епізод про Лазаря) у Соні Мармеладової.
5. Співвіднести епілог з долями героїв роману.

#### ПЛАН

1. Задум і історія створення «Злочину і кари». Жанрова своєрідність твору.
2. Соціально-побутовий фон роману. Поетика Петербурга. Трагедія життя «зневажених і ображених» (Мармеладових, Раскольнікових).
3. Образ Раскольнікова як представника різночинської молоді 60-х рр. Соціально-філософська основа теорії героя, її зародження і розвиток. Мотиви вбивства. Суперечність між гуманізмом і «наполеонізмом» Раскольнікова.
4. Система «двійників» Раскольнікова як форма полеміки автора з героєм. Антиподи Раскольнікова: Порфирій Петрович, Разуміхін, Соня, їхнє ідейно-композиційне значення.
5. Останній етап розвінчання філософії індивідуалізму в епілозі роману. Духовне переродження Раскольнікова.
6. «Ф.М.» Б. Акуніна: інтерпретація героїв роману Ф.М. Достоевського, полеміка з класиком.

### **Обов'язкова література**

1. Достоевський Ф.М. Злочин і кара (будь-яке видання).
2. Акунин Б. Ф.М. Москва: Олма Медиа Групп, 2006. Т. 1-2.
3. Писарев Д.И. Борьба за жизнь (будь-яке видання).
4. Карякин Ю.Ф. Самообман Раскольникова (Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»). Москва: Худож. лит., 1976. 158 с.
5. Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. Москва: Сов.писатель, 1989. 646 с.
6. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Москва: Сов. писатель, 1986. 255 с.
7. Фридлиндер Г.М. Достоевский. История всемирной литературы: В 9 т. Т.7. Москва: Наука, 1990. С.105-124.
8. Стеханова А.М., Тверітінова Т.І. Ф. Достоевський і Б. Акунін: монопастиш «Ф.М.». Зарубіжна література в школах України. 2010. № 7-8. С. 84-87.

### **Додаткова література**

1. Ашимбаева Н.Т. Достоевский. Контекст творчества и времени. Санкт-Петербург: «Серебряный век», 2005. 288 с.
2. Белов С.В. Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. 4-е изд. Москва: Либроком, 2011. 240 с.
3. Борківська О.П. Система уроків з вивчення творчості Федора Достоевського. *Зарубіжна література в школах України*. 2010. № 7-8. С. 18-28.
4. Бистрова О. Поетика роману Ф. Достоевського «Злочин і кара». *Зарубіжна література в школах України*. 2010. № 7-8. С. 10-17.
5. Гузь О. Постигаая образ героя, управляемого идеей (Рекомендации к изучению романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» по методике учебного диалога в свете концепции М.М. Бахтина). *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2008. № 10. С. 33-52.
6. Ковбасенко Ю.І. Життєвий і творчий шлях Ф. Достоевського. «Злочин і кара» як філософський поліфонічний соціально-психологічний роман. *Зарубіжна література*. 2010. № 26. С. 2-24.
7. Маранцман В.Г. Проблемный анализ романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». *Литература в школе*. 2005. № 10, 11, 12.
8. Прокурова Н.С. «Человек заслуживает свое счастье и всегда страдает»: к истории создания романа «Преступление и наказание». *Литература в школе*. 2001. № 5. С. 13-15.

## Методичні рекомендації

Ім'я російського письменника Ф.М. Достоевського (**Федор Михайлович Достоевський, 1821-1881**) — одне з найвидатніших імен не тільки російської, а й світової літератури. В його творчості відбилися складні питання суспільного життя Росії періоду глибокої кризи самодержавно-поміщицької системи та бурхливого розвитку капіталістичних відносин. Письменника називають доктором соціальних наук, тому що він досліджував в своїх романах хвороби капіталістичного суспільства, пов'язані з соціальною нерівністю і моральною деградацією. Ф.М. Достоевський продовжив гуманістичні і реалістичні традиції російської літератури, захищаючи «скривджених і зневажених» своїх героїв. Затвердивши себе як письменника-романіста, він збагатив літературу новим жанровим підрозділом — романом-трагедією, що в повній мірі передавав суперечності сучасного життя і заповітні порухи людської душі. Одним з таких творів є «Злочин і кара» (1866 р.), перший з п'яти знаменитих романів («Злочин і кара», «Ідіот», «Біси», «Підліток», «Брати Карамазови»), в якому відбився складний і суперечливий шлях внутрішніх шукань та спостережень за сучасним життям.

При відповіді на перше питання необхідно простежити еволюцію ідейного задуму роману (від «П'яньєнських» до «Злочина і кари»), а також жанрову специфіку твору: ідеологічний, соціально-психологічний, філософський, роман-трагедія. Це черговий петербурзький роман письменника, і місто тут — не просто місце дії або фон подій, але й символ ненормального життя. Постійне зіткнення з його виявленнями (історія родини Мармеладових, п'яна дівчина на Конногвардійському бульварі, розмова офіцера і студента в трактирі, поневіряння матері і сестри Раскольнікова) підводять героя до рішення «взяти владу в свої руки».

Завдання № 2 допоможе студентам з'ясувати зародження і сутність теорії Раскольнікова. Йдеться тут не стільки про філософську концепцію, а й про пошуки, сумніви і блукання героя як живої людини, образ якої спаяний з його теоретичними побудовами. Як експеримент в його теорії виступає вбивство. Дослідник Ю. Борев виділяє три мотиви злочину: бідність, намагання стати Наполеоном і бажання перевірити, чи можливо, переступивши через кров, принести щастя людям.

Як в кривому дзеркалі відбивають теорію і сумніви Раскольнікова життєва «філософія» його «двійників» — Лужина («Возлюби прежде всего самого себя»), Свидригайлова («Сильному человеку все дозволено»), Лебезятнікова («Мы больше отрицаем») (див. завдання № 3). Майстерність Достоевського-психолога особливо проявляється в зображенні моральних страждань героя після здійснення злочину (покарання по-достоевськи), в «поединку» із Порфірієм Петровичем, в розмовах з Разуміхіним, з Сонєю. Правда Соні перемагає тому, що основа її — співстраждання і любов. Епілог роману та його символіка (ранковий пейзаж, емоційний фон, моральне і фізичне одужання героя) свідчить про подолання Раскольніковим філософії індивідуалізму.

Цікавою інтерпретацією роману Ф.М. Достоевського є «Ф.М.» сучасного автора Б. Акуніна, де, спираючися на архівні матеріали і листування письменника, пропонується версія претексту «Злочина і карі». Постмодерністський пастиш, який є конструкцією з елементів прототексту та нового авторського тексту, базується на селективному підході до первинного тексту. «Теорійка. Петербурзька повість» дещо по-іншому подає нам Раскольнікова та його «двійників», а сама теорія, якою керувався інший вбивця — Свидригайлов, не сприймається переконливо, що й примусило класика почати новий варіант роману — «Злочин і кару».

**Основні поняття:** монопастиш, літературна поліфонія, наполеонізм, роман-трагедія, система «двійників», соціально-психологічний роман, теорія сильної особистості, філософський роман, філософія індивідуалізму.

*Д.І. Пісарєв*

### БОРОТЬБА ЗА ЖИТТЯ

*(«Злочин і кара» Ф.М. Достоевського. Дві частини, 1867 р.)*

<...> Немає нічого дивного в тому, що Раскольніков, втомлений дрібною й невдалою боротьбою за існування, впав у виснажливу апатію; немає також нічого дивного в тому, що під час цієї апатії в його розумі народилася та визріла думка вчинити злочин. Можна навіть сказати, що більша частина злочинів проти власності влаштовуєть-

ся в загальних рисах за тим самим планом, за яким влаштувався злочин Раскольнікова. Звичайнісінькою причиною крадіжки, грабіжу і розбою є бідність; це відомо кожному, хто хоч трохи знайомий з кримінальною статистикою. Далі, не важко зрозуміти і не важко навіть довести фактами, що красти і грабувати людина в більшій частині випадків починає тільки тоді, коли чесна праця виявляється для неї недоступною або коли вона переконується, що чесна праця є надто повільними і недостатніми ліками проти гнітючої бідності. Це означає, що людина, яка вирішила красти і грабувати, шукала праці — і не знайшла її або знайшла в таких злиденних розмірах, які не задовольняють її нагальні потреби. За невдалими пошуками повинна настати апатія; під час апатії має скластись переконання, що немає можливості залишатися чесною людиною і що потрібно обирати одне з двох: голодна смерть або злочин. Потім мала розпочатись боротьба між інстинктом самозбереження та відразою до брудного вчинку; якщо переможе перший — людина зробиться хижою твариною й її близькі почнуть цькувати її, як голодного вовка; якщо переможе друга — людина захворіє від нестачі здорової їжі, й, вірогідно, закінчить своє сумне існування на ліжку в лікарні для робітників або якоїсь іншої, у відділенні для тифозних чи хворих із зворотною гарячкою.

<...> Злочин, описаний в романі Достоевського, видається з ряду звичайних злочинів тільки тому, що героєм його є не неписьменний бідолаха, зовсім нерозвинений в розумовому і моральному відношенні, а студент, який здатний аналізувати до найдрібніших подробиць всі рухи власної душі, який вміє створювати для виправдання своїх вчинків цілі хитромудрі теорії і зберігає під час найхімерніших помилок тонку і багатосторонню вразливість і моральну делікатність високо розвинутої людини. Внаслідок цієї обставини колорит злочину до певної міри змінюється, і процес його підготування стає зручнішим для спостереження, але його основна спонукальна причина залишається незмінною. Раскольніков здійснює свій злочин не зовсім *так*, як вчинив би його неписьменний неборака; але він робить його *тому ж*, чому вчинив би його будь-який неосвічений бідолаха. Бідність в обох випадках є головною спонукальною причиною. При цьому само собою зрозуміло, що вплив бідності в обох випадках виражається не в однакових формах. У людини, подібної Раскольнікову, внутрішня боротьба, збуджена безнадійним

становищем, проявляється дуже рельєфно, чітко і, якщо можна так висловитися, розбірливо. Раскольников обговорює своє становище з усіх боків, зважає свої сили, вимірює величину тих перешкод, які він повинен подолати, щоб залишитися не замараною людиною, ставить собі питання і відповідає на них, вигадує докази і спростовує їх, — словом, постійно риється в своїх власних думках і відчуттях, ясно розуміє їх у будь-яку дану хвилину і висловлює їх в таких жвавих і різноманітних розмовах з самим собою, що розвиток небезпечної і спокусливої думки стає для нас зрозумілим в усіх своїх подробицях. У нерозвиненого бідняка всі думки і відчуття, пережиті Раскольниковим, виявилися б зім'ятими в одну темну і потворну купу, яку сам суб'єкт, що переживає, був би ще менш здатний розкласти на її складові частини, ніж інші люди, які дивляться на справу з боку. Він відчував би тільки, що йому важко і боляче, бридко і вульгарно, що йому соромно зустрічатися з колишніми товаришами, що йому огидно думати про роботу, яка його не годує, і що якась сила, схожа на демона-спокусника, підбурює і підштовхує його на погану справу, яка з кожним днем здається йому більш неминучою і якої зростаючи невідворотність наводить на нього жах і огиду.

<...> Особистість Соні та її образ дій також призводять Раскольникова до таких роздумів, які можуть тільки розчищати перед ним дорогу до злочину. По-перше, у Раскольникова є сестра, дівчина молода, розумна, освічена і красуня собою. Раскольников любить свою сестру так само сильно, як Мармеладов любить свою старшу дочку. Але до чого годиться ця сильна любов бідної, задавленої і безсилої людини? Від чого може захистити і куди може привести така любов? Користуючись цією любов'ю, Авдотья Романівна Раскольникова так само точно може опинитися в несвідомому розпорядженні вуличних ловеласів, як опинилася в їхньому розпорядженні Софія Семенівна Мармеладова. Неможливо розраховувати напевно навіть і на той результат, що самогубство врятує Авдотью Романівну від вимушеної розпусти. Може бути, Софія Семенівна також зуміла б кинутися в Неву; але, кидаючись в Неву, вона не могла би викласти на стіл перед Катериною Іванівною тридцять карбованців, у яких полягає весь сенс і все виправдання її аморального вчинку.

<...> Крім кримінального покарання, Раскольников боїться ще того жаху, обурення або відрази, з яким подивляться на його вчинок всі дорогі й близькі йому люди. Він думає, що він залишиться один

в цілому світі живих людей, коли злочин його стане відомим. Він думає, що відкриття жакливого істини вб'є його матір і змусить всіх його друзів, починаючи з його рідної сестри, відсахнутися назавжди від загиблої і забрудненої людини. Тому він не сміє нікому відкритися; зізнатися одній людині, на його думку, все одно, що зізнатися всім або просто донести на самого себе начальству. Він упевнений в тому, що перша людина, якій він відкриється, негайно відштовхне його від себе, як брудну гадину, і в той же час зробиться його ворогом і переслідувачем, хоча б за хвилину до його зізнання ця сама людина любила і поважала його більше за все на світі. Поглинений цією незламною впевненістю, Раскольніков відчуває необхідність хитрувати і лицемірити з усіма людьми без винятку, з рідною матір'ю так само, як із слідчим приставом, Порфірієм Петровичем. Внаслідок цього він може відчувати себе вільним, він може відпочивати від своєї виснажливої ролі, він може знімати з себе костюм і маску безневинної людини, він може випускати на волю всю свою тривогу і все своє страждання лише тоді, коли він залишається тільки один. Для нього вже не існує свого кола, для нього немає і не може бути товариства таких близьких людей, з якими він міг би вести себе без церемоній і звертатися запросто. Чим ближче до нього люди, чим вони для нього дорожче, чим більше прав вони мають на його довіру і відвертість, чим ніжніше їхні ласки і дбайливіше їхнє розпитування, чим щиріша і зворушливіша їхня турбота, — тим нестерпніше для нього їхнє товариство, тому що тим важче відхилити ці ласки, ухилитися від цих розпитувань і відкидати цю єдину і неминучу турботу. З яким-небудь Порфірієм Петровичем можна говорити сухо і холодно, можна тримати себе обережно і офіційно-ввічливо, не вводючи нікого в здивування і не порушуючи жодних недоречних припущень. Але з матір'ю і сестрою немає ніякої можливості дотримуватися дипломатичної обережності і непроникності; холодний і ввічливий тон або розмова про погоду і про поточні повідомлення, пересипаний офіційними ніжностями, приведе їх спочатку в здивування, потім в обурення і, нарешті, в розпач, з якого вони будуть шукати виходу і який негайно породить і виховає в них те переконання, що тут існує якась серйозна і сумна загадка, що наполегливо вимагає свого вирішення. Про підробку такого тону, такої ніжності, такої радості при побаченні, такої щирості й довірливості, які могли б обдурити пильні очі і чуйні вуха матері і



сестри, — годі й думати. Обдурити таку людину, яка вас любить, яка ловить очима кожний ваш рух і жадібно вслухається в кожне ваше слово, — до такої міри важко, що подібний подвиг навряд чи вдався б навіть найзапеклішому лиходієві, найбездушнішому негідникові, що не відчуває ані краплі любові до тих людей, перед якими він розіграє свою зворушливу комедію. Тим не менше цей подвиг удавання виявився під силу Раскольникову.

<...> Таким чином, страх кримінального покарання, страх презирства з боку близьких людей, необхідність ховатися та прикидатися на кожному кроці в стосунках з усіма людьми без винятку і ясне передчуття тієї обставини, що всі ці подвиги облуди виявляться рано або пізно абсолютно марними, — ось складові елементи тих душевних страждань, які відчуває Раскольников. Під впливом цих страждань в Раскольникова відбувається з дивовижною і жахливою швидкістю такий внутрішній процес, який можна назвати в'яненням розуму й характеру. Перша фаза цього процесу розігралася ще до скоєння вбивств і ознаменувалася спорудженням мудрої теорії, яка зрівняла Ньютона і Кеплера зі спустошувачами чужих кишень. Друга фаза розігрується після вбивства і закінчується тим, що Раскольников, відмовившись від права міркувати власним розумом і чинити на власний благорозсуд, віддає себе під опіку дуже добродушної, дуже обмеженої й абсолютно неосвіченої дівчини, Соні Мармеладової, яка, подібно до німфи Егерії, погоджується надавати йому мудрі й рятівні поради. Вбивши стару та її сестру, Раскольников зовсім втрачає здатність зупинитися на якомусь певному бажанні. Йому хочеться все разом покінчити, тобто віддатися добровільно в руки слідчого; йому хочеться також позбутися покарання і залишитися на волі; сам він рішуче не в змозі визначити, яке з цих бажань сильніше і яке з них в найближчу хвилину буде керувати його вчинками.

*(Писарев Д.И. Борьба за жизнь. Публицистика. Москва: Директ-Медиа, 2012. 362 с.)*

*М.М. Бахтін*

## ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ ДОСТОЄВСЬКОГО

<...> Достоевський — творець поліфонічного роману. Він створив істотно новий романний жанр. Тому-то його творчість не вкладається ні в які рамки, не підкоряється жодній із тих історико-літературних схем, які ми звикли докладати до явищ європейського роману. В його творах з'являється герой, голос якого побудований так, як будується голос самого автора в романі звичайного типу. Слово героя про себе самого і про світ так само повноцінно, як звичайне авторське слово; воно не підпорядковане об'єктному образу героя як одна з його характеристик, але і не служить рупором авторського голосу. Йому належить виняткова самостійність у структурі твору, воно звучить немов би поруч з авторським словом і особливим чином поєднується з ним і з повноцінними ж голосами інших героїв.

<...> Найсуттєвіше твердження Гроссмана, що романи Достоевського останнього періоду є містеріями. Містерія дійсно багатопланова і до певної міри поліфонічна. Але ця багатоплановість і поліфонічність містерії чисто формальна, і сама побудова містерії не дозволяє змістовно розгорнутися множинності свідомостей з їхніми світами. Тут із самого початку все вирішено, закрито і завершено, хоча, правда, завершено не в одній площині.

<...> У поліфонічному романі Достоевського йдеться не про звичайну діалогічну форму розгортання матеріалу в рамках його монологічного розуміння на твердому тлі єдиного предметного світу. Ні, йдеться про останню діалогічність, тобто про діалогічність останнього цілого. Драматичне ціле в цьому сенсі, як ми сказали, монологічне; роман Достоевського діалогічний. Він будується не як ціле однієї свідомості, що об'єктно прийняло в себе інші свідомості, але як ціле взаємодії кількох свідомостей, з яких жодна не стала до кінця об'єктом іншої; ця взаємодія не дає тому, хто споглядає, опори для об'єктивації всієї події за звичайним монологічним типом (сюжетно, лірично або пізнавально), робить, таким чином, і того, хто споглядає, учасником. Роман не тільки не дає ніякої стійкої опори поза діалогічного розриву для третьої, монологічно осяжної свідомості, — навпаки, все в ньому будується так, щоб зробити діалогіч-

не протистояння безвихідним. З точки зору байдужого «третього» не будується жоден елемент твору. В самому романі цей байдужий «третій» ніяк не представлений. Для нього немає ні композиційного, ні смислового місця. У цьому не слабкість автора, а його найбільша сила. Цим завойовується нова авторська позиція, що лежить вище монологічної позиції.

<...> Ідея веде самостійне життя в свідомості героя: живе, власне, не він — живе ідея, і романіст дає не життєпис героя, а життєпис ідеї в ньому; історик «випадкового племені» стає «історіографом ідеї». Домінантою образної характеристики героя є тому ідея, що володіє ним, замість біографічної домінанти звичайного типу (як, наприклад, у Толстого і в Тургенева). Звідси впливає жанрове визначення роману Достоевського як «роману ідеологічного». Але це, однак, не звичайний ідейний роман, роман з ідеєю.

<...> Поліфонічний роман Достоевського будується на іншій сюжетно-композиційній основі і пов'язаний з іншими жанровими традиціями в розвитку європейської художньої прози.

<...> У літературі про Достоевського дуже часто пов'язують особливості його творчості з традиціями європейського авантюрного роману. І в цьому є певна частка істини.

<...> Між авантюрним героєм і героєм Достоевського є одна дуже суттєва для побудови роману формальна схожість. І про авантюрного героя не можна сказати, хто він. У нього немає твердих соціально-типових і індивідуально-характерологічних якостей, з яких складався б стійкий образ його характеру, типу або темпераменту. Такий певний образ обважнів би авантюрний сюжет, обмежив би авантюрні можливості. З авантюрним героєм все може трапитися, і він усім може стати. Він теж не субстанція, а чиста функція пригод. Авантюрний герой так само не завершений і не визначений своїм чином, як і герой Достоевського.

<...> Леонід Гроссман вказує три основні функції авантюрного сюжету. Введенням авантюрного світу, по-перше, досягався захоплюючий оповідний інтерес, який полегшував читачеві важкий шлях через лабіринт філософських теорій, образів і людських відносин, укладених в одному романі. По-друге, в романі-фейлетоні Достоевський знайшов «іскру симпатії до принижених і ображених, яка відчувається у всіх пригодах жебраків і врятованих підкидьків, які заходять своє щастя». Нарешті, в цьому позначилася «споконовіч-

на риса» творчості Достоевського: «прагнення внести винятковість в саму гущу повсякденності, злити воедино, за романтичним принципом, піднесене з гротеском і непомітним перетворенням довести образи і явища повсякденної дійсності до меж фантастичного».

<...> Для формування цього різновиду розвитку роману та художньої прози, яку ми умовно назвемо «діалогічною» і яка, як ми сказали, веде до Достоевського, визначальне значення мають два жанри з галузі серйозно-сміхової — «Сократичний діалог» і «Меніппова сатира».

<...> Найважливіша особливість жанру меніппеї полягає в тому, що найсміливіша й неприборкана фантастика та авантюра внутрішньо мотивуються, виправдовуються, освячуються тут чисто ідейно-філософською метою — створювати виняткові ситуації для провокування й випробування філософської ідеї — слова, правди, втіленої в образі мудреця, шукача цієї правди, підкреслюємо, що фантастика служить тут не для позитивного втілення правди, а для її пошуку, провокування і, головне, для її випробування.

<...> Дуже важливою особливістю меніппеї є органічне поєднання в ній вільної фантастики, символіки і — іноді — містико-релігійного елемента з крайнім і грубим (з нашої точки зору) натуралізмом нетрів. Пригоди правди на землі відбуваються на великих дорогах, в лупанаріях, в злодійських кублах, в тавернах, на базарних площах, у в'язницях, на еротичних оргіях таємних культів тощо. Ідея тут не боїться ніяких нетрів і ніякого життєвого бруду. Людина ідеї — мудрець — стикається з граничним виразом світового зла, розпусти, нищоті і вульгарності.

<...> Ці жанрові особливості меніппеї не просто відродилися, але й оновилися в творчості Достоевського. За творчим використанням цих жанрових можливостей Достоевський дуже далеко пішов від авторів античних меніппей. За своєю філософською та соціальною проблематикою і за своїми художніми якостями античні меніппеї, в порівнянні з Достоевським, здаються і примітивними, і блідими. Найголовніша ж відмінність в тому, що антична меніппея ще не знає поліфонії. Меніппея, як і «сократичний діалог», могла тільки підготувати деякі жанрові умови для її виникнення.

<...> Двійники, що пародіюють, стали досить частим явищем і карнавалізованої літератури. Особливо яскраво це виражено у Достоевського, — майже кожен з провідних героїв його романів має по

кілька двійників, які по-різному його пародіюють: для Раскольнікова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогіна — Петро Верховенський, Шатов, Кирилов, для Івана Карамазова — Смердяков, чорт, Ракітін. У кожному з них (тобто з двійників) герой помирає (тобто заперечується), щоб оновитися (тобто очиститися і піднятися над самим собою).

<...> В «Злочині і карі» знаменита сцена першого відвідування Соні Раскольніковим (з читанням Євангелія) є майже завершеною християнізованою меніппеєю: гострі діалогічні синкризи (віри з невірою, смирення з гордістю), гостра анакриза, оксюморонні поєднання (мислитель — злочинець, повія — праведниця), оголена постановка останніх питань і читання Євангелія в умовах нетрів. Меніппеями є сни Раскольнікова, а також і сон Свидригайлова перед самогубством.

<...> В «Злочині і карі» ми знаходимо й інші прояви карнавалізації. Все в цьому романі — і долі людей, і їхні переживання й ідеї — присунуто до своїх меж, все немов би готове перейти в свою протилежність (але, звичайно, не в абстрактно-діалектичному сенсі), все доведено до крайності, до своєї межі. В романі немає нічого, що могло б стабілізуватися, виправдано заспокоїтися в собі, увійти в звичний плин біографічного часу і розвиватися в ньому (на можливість такого розвитку для Разуміхіна і Дуні Достоевський тільки вказує в кінці роману, але, звичайно, не показує його: таке життя лежить за межами його художнього світу). Все вимагає зміни і переродження. Все показано в моменті незавершеного переходу.

Характерно, що і саме місце дії роману — Петербург (його роль в романі величезна) — на межі буття і небуття, реальності і фантазмагорії, яка ось-ось розвіється, як туман, і згине. І Петербург немов би позбавлений внутрішніх підстав для виправданої стабілізації, і він — на порозі.

<...> Поліфонічний роман міг здійснитися тільки в капіталістичну епоху. Більш того, найсприятливіший ґрунт для нього був саме в Росії, де капіталізм наступив майже катастрофічно і застав недоторкане різноманіття соціальних світів і груп, які не послабили, як на Заході, своєї індивідуальної замкнутості в процесі поступового настання капіталізму.

Тут суперечлива сутність стає життям, що, впевнено і спокійно споглядаючи, не вкладається в межі монологічної свідомості, що

повинно було проявитися особливо різко, а в той же час індивідуальність виведених зі своєї рівноваги світів, що зітнулися, повинна була бути особливо повною і яскравою. Цим створювалися об'єктивні передумови суттєвої багатоплановості і багатоголосся поліфонічного роману. <...>

(Бахтин М.М. *Проблеми поэтики Достоевского*. Изд. 3-е. Москва: ГИХЛ, 1972. 470 с.).

А.М. Стеханова А.М., Т.І. Тверітінова

### Ф.М. ДОСТОЄВСЬКИЙ І Б. АКУНІН: МОНОПАСТИШ «Ф.М.»

<...> Останнім часом у вітчизняному та російському літературознавстві так чи інакше порушується проблема пастишу як багатогранного і неоднозначного явища (С. Балакірова, М. Коваль, В. Костюк). Особливої уваги заслуговує дослідження Л. Бербець «Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму» як перше комплексне вивчення зазначеного явища в літературі даного періоду. Відштовхуючись від домінуючого сприйняття пастишу як стилізації або різновидності стилізації, Л. Бербець дає кілька варіантів визначення означеного терміну залежно від контексту його вживання:

«1) прийом компонування художнього тексту з елементів чужих текстів; спосіб роботи з «чужим» словом, «позичання» та «перетворення» його;

2) власне текст, який скомпоновано за принципами побудови пастишу, тобто «текст-пастиш»;

3) метажанрове утворення, що сприяє переходу твору з одного жанру в інший, продукує нові жанри і творить гетерогенні жанрові структури» [Бербець Л.С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2008. С. 15-16].

Дослідження сучасного постмодерністського (або точніше постпостмодерністського) дискурсу дозволяє констатувати факт наявної трансформації жанру рімейку, коли в ході використання кла-

сичної літератури як первісного матеріалу запозичуються назви, імітується стиль, жанр, пишуться продовження.<...>

Роман Б. Акуніна «Ф.М.» був надрукований у 2006 році. На презентації автор висловився таким чином: «Це книжка-іграшка. Мені давно хотілося гру в класики, в яку я граю з читачем, винести за межі літературного тексту. Я погано розумію, куди діваються люди, які раніше жили, а тепер не живуть. Живих людей не повернути, але з літературними героями такий експеримент можливий. Тому й написана книга, яка повинна була дати відповіді на питання: як виглядали б герої «Злочину і кари» в нашій реальності?» [Акунин Б. Честь и достоинство: (интервью). *В мире науки*. 2004. № 11. С. 32].

<...> За часів Ф.М. Достоевського в не відомому літературознавцям рукопису письменника «Теорійка», нібито першій версії «Злочину і кари», де діє невідомий, який за інших причин, ніж Раскольніков, убив не двох, а кількох літніх людей, і наприкінці з'ясується, що це зовсім не Раскольніков.

<...> Рукопис Ф.М. Достоевського — головна літературна особливість нової книги. Б. Акунін навіть вставив в текст фрази з реального «Злочину і кари», і справжні шанувальники і класика, і сучасника можуть порівняти цю цікаву фальсифікацію з оригіналом. У книзі присутні і фотокопії «рукопису», написані почерком Ф.М. Достоевського і з «його» малюнками. Як з'ясувалося, на замовлення Б. Акуніна цей «рукопис» виготовив його знайомий каліграф.

<...> Згідно з типологією постмодерністських текстів-пастишів, запропонованою Л. Бербенець, роман Б. Акуніна — монопастиш, тому що побудований на одному основному «чужому» тексті (роман Ф.М. Достоевського «Злочин і кара»), апелює до його пам'яті, смислового потенціалу. За способом та особливостями перенесення тексту до нового історичного, літературного, естетичного контексту — це пастиш-рیمейк, тобто твір, в якому класичний зразок переводиться в сучасний реєстр.

<...> Доктор філологічних наук, достоевськознавець Філіп Борисович Морозов знаходить в архіві (назва вигадана автором) документи розважливого видавця Стелловського, який наживався на Ф.М. Достоевському. Серед документів виявляється первинний варіант роману «Злочин і кара», «Теорійка», що має підназву «Петербургська повість» (містифікація, фабула і текст вигадані Акуніним, хоча і використані фрагменти з роману «Злочин і кара»). Дія

роздвоюється: окремо відбуваються події в повісті «Теорійка», окремо — в «сучасному» романі.

Морозов клопочеться, щоб продати рукопис і вирішити свої матеріальні проблеми. Для цього він звертається до різних осіб: колекціонера Лузгаєва, літературної агентши Марфи Захер, нарешті до мільйонера і депутата Сивухи, який також зацікавився рукописом. Але напад наркомана Рулета змінює всі плани: вчений потрапляє в дорогий «Науково-дослідницький центр фізіології мозку», а теку забрав злодій, сподіваючись продати і розжитися на «ліки». У клініці перебуває син Сивухи, Олег. Психіка Морозова, після того, як його вдарив по голові Рулет, виявляється «перевернутою»: тепер він зухвалий, розбещений і хитрий, він володіє винятковою розумовою і фізичною силою (Акунін іменує цю хворобу «синдромом Кусоями»: «інстинкти і комплекси, які пацієнт всі шістдесят років життя пригнічував зусиллям волі, свідомості, виховання, вирвалися на поверхню»).

Щоб зібрати рукопис, Сивуха шляхом ряду хитрощів, зокрема діючи через дочку Морозова Сашу, залучає до пошуків розрізаних фрагментів онука Ераста Фандоріна, Ніколаса, власника консультаційної фірми «Країна рад», оскільки Ніколас володіє винятковим дедуктивним мисленням. Природно, що якийсь невідомий кілер вбиває всіх, хто заволодів частинами рукопису, а Ніколас йде по його слідах і, збираючи по шматках втрачену повість, попутно викриває вбивцю. Отже, як бачимо, збірці рукопису відповідає збірка фабули. <...> У розривах «сучасного роману» читачеві по частинах пропонується текст нібито Ф.М. Достоевського. Там теж діє серійний вбивця. Слідчий Порфирій Петрович підозрює студента Раскольнікова, але він непричетний. Виявляється, що злочинець — Свидригайлов, який знищує поганих людей, кожним таким вбивством компенсуючи свій гріх — доведення до смерті або вбивства хорошої людини. У цьому і полягає сенс його «теорійки».

<...> Обидві фабули — «Теорійки» і тексту роману — частково схожі: у обох випадках шукають серійного вбивцю. Паралель Олег — Свидригайлов доповнюється вельми прозорим уподібненням Саші Морозової і Соні Мармеладової.

У результаті виявляється мета Б. Акуніна: позбавитися від всього умоглядного, психологічно заплутаного, теоретичного, що є в романі Ф.М. Достоевського. Все повинно бути гранично примітив-



ним і образотворчим. Психологічний поєдинок Порфирія Петровича і Раскольниковова замінений бійкою Свидригайлова зі слідчим, якого він вражає набалдашником палиці у вигляді сфінкса. Ця заміна знаходиться в руслі провідної тенденції маскульту: спрощення, адаптації у зв'язку з відходом від літературоцентризму як принципу побудови культури.

«Переписавши» «Ф.М.» і доповнивши переписане сучасною фабульною паралеллю, Б. Акунін виразив цілу концепцію. Перша її частина стосується літературної техніки Ф.М. Достоевського. Ім'я вбивці видатний письменник демонстративно назвав на початку роману — тим самим показавши, що жанр авантюрного роману він навмисно перевертає, зайшовши до нього з тилу. Стелловський в своєму листі (містифікація Б. Акуніна) просить Достоевського, щоб злочинець не був відомий до самого кінця: «Отже із злочинцем самі вирішуйте, аби лише він до самого кінця читачеві невідомий залишався». Саме так сам Акунін вчинив і зі Свидригайловим, і з Олегом. До того ж в обох випадках вбивця серійний: одне вбивство спочатку не вражає, виглядає випадковістю. Серйозність кримінальних намірів доводить лише серія злочинів.

Ще важливіше, що Олег — не експериментатор-психолог, як Раскольников у Ф.М. Достоевського, не людина, що придавлена ідеєю, а вбивця суто з біологічних причин, унаслідок гормонального недорозвинення. Базова думка Ф.М. про те, що «людина не народжується для щастя», що «людина заслугоує своє щастя, і завжди стражданням», що «купується щастя стражданням» — все це, як вважає Б. Акунін, вже незрозуміла. У Ф.М. Достоевського покарання — це етичні муки, а в Б. Акуніна покаранням є смерть. Потрібне щось простіше, без психології, без християнської моралі. Недорозвинений Олег Сивуха (йому 30, а виглядає на 12), який страждає випаданням гіпофізу, — це зрозуміло. Депутат і мільйонер Сивуха, праправнук і законний спадкоємець видавця Стелловського, якому (обом!) потрібний рукопис, щоб запрацювати, — це теж зрозуміло. Соматичні хвороби і гроші — без психології і теорій.

У романі Б. Акуніна «Ф.М.» гра стає самоцільною. Дано: реалії, предмети, деякі межі персонажів сучасної частини роману співвіднесені із «Злочиним і карою». Мета гри: знайдіть схожість. Подібно до того, як Достоевський заперечує початковий варіант оповіді, — відкидає його і сучасний автор: «Стоп. Неправильно почав. Дубль

два. Поїхали» [Акунин Б. Ф.М.: Роман. Т.1. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2009. С. 5], — і далі йде текст, що є варіантом першої фрази роману Ф.М. Достоевського. «На початку липня, в надзвичайно спекотний час, надвечір, один молодий чоловік вийшов зі своєї комірчини, яку наймав у мешканців в С-му провулку, на вулицю і повільно, ніби у ваганні, попрямував до К-му мосту» — так починається «Злочин і кара» [Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Москва: Худож. лит., 1970. С. 3].

«Якогось липня (конкретні числа Рулет останнім часом наздоганяв смутно) виповз він зі своєї зйомної хатини в Савінському провулку зовсім мертвий. Виповз, значить, і пішов собі у бік Червонолузького моста» [Акунин Б. Ф.М.: Роман. Т.1. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2009. С. 3]. Так починається акунінська гра в «Злочин і кару». Петербурзькі топоніми Ф.М. Достоевського піддаються дешифровці за допомогою винахідливого використання карти Москви, студент Раскольников, що залишив університет унаслідок «неможливості утримувати себе», співвідноситься зі студентом Рулетом, що «підсів» на наркотики і тому залишив інститут. Навіть ініціали ті ж — Р. Р. Р. — Родіон Романович Раскольников — Руслан Рудольфович Рульніков. І той і інший знімає жалюгідну комірчину (навіть описи їхні схожі), і той і інший заборговували квартирній хазяйці, і той і інший який день не обідають і не помічають цього (правда, стан Раскольникова породжений його страшною мрією, а стан Рулета — наслідок наркозалежності).

Раскольников вбиває сокирою стару-лихварку і ненавмисно — Лизавету. Рулет розбиває голову літературознавцеві Морозову.

Саша Морозова, дочка достоевськознавця, що перетворився на монстра, — пряма проекція Соні Мармеладової: так само б'ється, щоб допомогти сім'ї, що зубожіла, зносить такі ж самі докори мачухи, продає свою невинність якійсь фірмі (навіть сума обігрується: 30 целкових — 300 доларів), щоб купити ліків братові Іллі, так само простодушно і гаряче вірує в Христа, так само щиро вважає себе грішницею.

Мачуха Саші — Антоніна Василівна Морозова, така собі Катерина Іванівна ХХ століття. Виходила заміж за доктора наук з пристойною зарплатнею, а при капіталізмі опинилася дружиною вбогого дивака, з хворим сином на руках. І до пасербиці так само відноситься: коли та, влаштувавшись доглядати багатого хворого, втікає від

переслідувань його сина, Антоніна Василівна, як Катерина Іванівна, із серцем дорікає: «Подумаєш, від тебе не відпало б».

Рульников Руслан Рудольфович — наркоман, який викрав рукопис Ф.М. Достоевського в Морозова. Він здався Фандоріну симпатичним: «високий, стрункий, з гарними темними очима. Одягнений, щоправда, дивно — не дивлячись на спеку, у важких черевиках і сорочці з довгими рукавами. Але посмішка добра. Зовсім не схожий на наркомана». Бідував, жив в комірчині майже без меблів: ліжко було відсутнє, його замінював смугастий забруднений матрац, стіл, стілець, що розсохся, старий одяг, що був безладно звалений в кутку. «За кімнату другий місяць не плачено. Не жер нічого який день. Найгірше — вколотися йому треба кожні три години».

Є в наявності в романі Б. Акуніна й непотоплюваний меркантиліст Лужин (скупник Лузгаєв), й безсмертна жадібна стара жінка (експертша Елеонора Іванівна Моргунова), й торговка усім мадам Рессліх (літагентша Марфа Захер).

Упізнанність персонажів, що немов зійшли із сторінок відомих книг, — принципова риса стилю Б. Акуніна. Ніколас Фандорін тому і припав багатьом читачам до душі, що був занурений в звичний літературний світ. Подібна гра з класикою розрахована на читацьку співучасть, але автор не відокремлюється від тих, хто не посвячений у правила гри.

<...> Проте Б. Акунін використав успішну містифікацію: історія створення повісті «Теорійка» так правдоподібно переплетена із справжніми фактами з життя Ф.М. Достоевського, що вводить в оману не лише недосвідчених читачів. Вигадаючи «Теорійку», автор скористався одним із своїх фірмових прийомів: розмістив нащадка фон Дорнов в тексті уявного Ф.М. Достоевського. Пригадаймо, що зі всіх героїв «Злочину і кари» слідчий Порфирій Петрович — єдиний герой без прізвища. Цим непорозумінням письменника і скористався Б. Акунін, виписавши рід Порфирія Петровича від служивого німця, чи то фон Дорна, чи то фон Дорена, застаріла лінія якого перетворилася на Федоріних.

У романі Б. Акуніна «Ф.М.» проступають сліди амбітного задуму: написати текст в стилі Ф.М. Достоевського. Мовна манера письменника старанно копіюється: характерні звороти, словосполуки, слова, що часто зустрічаються: «за недоліком коштів тимчасово вийшов з університету», «мешкає», «на протилежність», «потріб-

но», «кофей». Повторені описи предметів одягу, що зустрічаються в «Злочині і карі». Порфи́рій Петро́вич говорить з тими ж «словоєрсами», що і в Ф.М. Достоевського. Інколи зі «Злочину і кари» вставлені фрагменти. Наприклад, портрет Раскольнікова («До речі, він був навпрочуд гарний, з прекрасними темними очима, темно-русявий. Зросту вище середнього, тонкий і стрункий» [Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Москва: Худож. лит., 1970. — С. 4]) повністю перенесений Б. Акуніним в свій текст. Перенесений також і портрет Дуни. Запозичений з невеликими скороченнями довгий лист матері Раскольнікова, який так засмутив героя. Правда, в Б. Акуніна цей лист, залишений сплячим Раскольніковим на столі, безцеремонно читає Разумі́хін, що є некоректно. Як і в Ф.М. Достоевського, Дуня справляє враження при першій ж зустрічі на Разуміхіна. Повторені інші сцени — наприклад, хвороблива неприємність Раскольнікова, зустріч з сестрою.

Але при зовнішньому копіюванні стилістики, при схожості фраз «Теорійка» виявила схожість на Ф.М. Достоевського як невдала пародія на оригінал. Це в ігровому світі роману Б. Акуніна можна будь-якого персонажа призначити вбивцею, змусити кілера розкаятися, почувши напуття Богородиці в домашній каплиці, і схилити чисту дівчинку Сашу до нешляхетного вчинку, поставши перед нею рядженим янголом. А в світі Ф.М. Достоевського перетворення вбивці потрібно було б обґрунтувати психологічно, пояснити і показати той вибух, що стався в його душі. Комп'ютерно-ігрова естетика акунінських романів відмітає те головне, що є у Ф.М. Достоевського: вогненний рух ідей, напружене внутрішнє життя героїв, протиріччя природи людини, трагедію його долі.

Можливо, літературознавець Г.Чхартішвілі вкоротив амбіції вигадника Б. Акуніна, змусивши перервати повість уявним вигуком Ф.М. Достоевського: «Мочи нет! Все чушь! Надо не так, не про то! И начать по-другому!» [Акунин Б. Ф.М.: Роман. Т.2. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2009. С. 223]. Цей вигук рятує невдалу стилізацію від докорів в провалі, але він робить величезний пролом в сюжетній конструкції роману.

Так як роман «Ф.М.» Б. Акуніна є рімейком «Злочину і кари», є доцільним визначити жанрові особливості такого проблемного роману Ф.М. Достоевського, як «Злочин і кара». <...> Роман соціально-психологічний. Роман — філософський, бо в ньому проблема

засудження войовничого індивідуалізму й так званої «надособистості» знаходиться в центрі уваги. Роман — психологічний — теж доречно визначення, оскільки йдеться в першу чергу про людську психологію, у різних її, навіть хворобливих, виявленнях. А до цього ще можна додати й інші більш часткові жанрові особливості, пов'язані вже із самою структурою твору: внутрішні монологи, діалоги-дискусії дійових осіб, картини майбутнього світу, в якому б запанувала ідея індивідуалізму, ідея поділу людей на «вищих» і «нижчих» в духовному плані, яка подається крізь сон Раскольнікова в кінці роману тощо, — взагалі прагнення автора до акцентування окремої деталі і водночас неодмінних символічних узагальнень. І, врешті-решт, це роман-трагедія, жанровий підрозділ який ввів до літератури Ф.М. Достоевський своїми петербурзькими романами. Отже, різножанровість «Злочину і кари» є в даному разі головною умовою успішної творчої реалізації масштабного авторського задуму, дуже характерної для літературної діяльності цього видатного письменника.

<...> Письменник висловив сподівання, що якщо після його роману «Ф.М.» «Злочин і кара» стане бестселером, а повне зібрання творів Ф.М. Достоевського знову приверне до себе увагу широкої читацької аудиторії, то він визнає своє завдання виконаним.

<...> Б. Акунін пропонує не наслідування, а стилістичний натяк на неповторну манеру, створює стилістичну ауру, природну до стилю Ф.М. Достоевського, й, головне, непомітно для читача залучає його в обговорення, приручення й переосмислення образів і ідей класичного твору. То ж, на нашу думку, не можна погодитися зі ствердженням на кшталт «тим, хто здатний прочитати Ф.М. Достоевського, Акунін, як каталізатор інтересу до класика, не потрібен». Врахування особливостей сучасного літературного процесу і спрямованості читацьких інтересів дозволяє констатувати, що не тільки Акуніну потрібен Ф.М., а й Достоевському потрібен Акунін.

*(Стеханова А.М., Тверітінова Т.І. Ф. Достоевський і Б. Акунін: монопастиш «Ф.М.». Зарубіжна література в школах України. 2010. № 7-8. С. 84-87).*

## СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 2

## РОМАН Л. М. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНІНА» (2 год)

**Завдання**

1. Пояснити смисл епіграфу роману, враховуючи різні трактування в літературознавстві.
2. Простежити за текстом символіку роману, яка передвіщує трагічний фінал кохання головної героїні.
3. Підготувати повідомлення на тему: «Філософські і етичні пошуки Л.М.Толстого в період створення роману «Анна Кареніна» (індивідуальне завдання).
4. Підготувати повідомлення на тему: «Суд над Анною Кареніною в критиці» (індивідуальне завдання).

## ПЛАН

1. «Анна Кареніна» — «живий, гарячий» роман про сучасність: широкий соціальний фон пореформеної доби, показ змін у суспільстві.
2. Образ Анни, сутність її трагедії. Майстерність Л. Толстого в художньому створенні образу героїні.
3. «Думка про сім'ю» в романі. Проблеми кохання, шлюбу, поезитизація материнства.
4. Дві основні сюжетно-тематичні лінії: Анна -Вронський, Кіті — Льовін.
5. Ідейні і моральні пошуки Костянтина Льовіна. «Думка про народ» в романі.

**Обов'язкова література**

1. Толстой Л.М. Анна Кареніна. Сповідь (будь-яке видання).
2. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н.Толстого. Москва: Худож.лит., 1978. 158 с.
3. Ермилов В.В. Толстой-романист. «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресенье». Москва: Худож. лит.,1979. 592 с.
4. Мотылева Т.Л. Л.Н.Толстой. *История всемирной литературы*: В 9 т. Т.7. Москва: Наука, 1990. С. 130-151.
5. Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. Москва: Сов. писатель,1965. 507 с.

6. Чухненко Ю.М. Типы семей в романе Льва Толстого «Анна Каренина». *Зарубіжна література в школах України*. 2006. № 6. С. 38-44.

7. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой в 70-е годы. Ленинград: Художлит., 1974. 360 с.

### *Додаткова література*

1. Гузь О.О. Орієнтовне поурочне планування уроків світової літератури. 10 кл. Академічний рівень. Л. Толстой. «Анна Кареніна». *Зарубіжна література в школах України*. 2010. № 12. С. 2-34.

2. Заховайко Г.М. Приговоренная любовью. По страницам романа Л.Толстого «Анна Каренина». *Зарубіжна література в школах України*. 2006. № 10. С. 39-40.

3. Краснов Г.В. Основные вехи в восприятии романа «Анна Каренина». *Литературные произведения в движении эпох*. Москва: Наука, 1979. С. 184-228.

4. Ковбасенко Л.В. Лев Толстой як майстер «психологічної рентгеноскопії»: два уроки за романом «Анна Кареніна». *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 1998. № 10. С.44-48.

5. Марченко Н.Г. «Все змішалось у домі Облонських...». *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2000. № 11. С.25-31.

### **Методичні рекомендації**

Творчість російського письменника Л. Толстого (**Лев Николаевич Толстой, 1828-1910**) величезна і є однією з вершин світової культури. Вселюдськість і сучасність мистецтва Толстого були зумовлені глибоким зв'язком письменника з його епохою, історичною визначальністю та справжньою народністю його творів, його непохитною вірою в красу світу і людини. Л. Толстой був не тільки геніальним митцем, а й великим мислителем. В його творах знайшли відображення корінні питання філософії, соціології, права, історії, етики, естетики, педагогіки та інших галузей знань. Шлях толстовського героя від передреформеного десятиріччя до революції 1905 року був тісно пов'язаний з рухом російської історії і був зумовлений всією складністю і суперечливістю російської пореформеної доби. Яскравий приклад тому — роман «Анна Кареніна».

У відповіді на перше питання необхідно пригадати слова толстовського героя К. Львіна: «У нас все переверотилось и только

теперь укладається», які характеризують епоху 70-х рр. XIX ст. в Росії і намічають основну проблему роману: як жити людуству, коли все перевернулося? Львівське сприйняття пореформеної економіки співставляється в романі з консервативною, ліберальною і демократичною оцінкою пореформених стосунків. Герою однаково несприйнятні і точка зору поміщика-кріпосника, і розмови ліберала Свіязьського про необхідність «просвітити народ на європейський зразок», і радикальні погляди його брата-нігіліста Миколи. В романі зображуються суспільне життя, різні ідейні концепції, політичні партії, передвиборча кампанія до земства. Головними полюсами, до яких зходяться всі основні сюжетно-композиційні мередіани, є образи А. Кареніної і К. Льовіна.

Відповідаючи на друге питання плану, необхідно звернутися до 1 і 2 завдань, що дозволить глибше з'ясувати сутність авторського задуму і ідейний зміст твору. З'ясування «думки сімейної» передбачає розгляд проблеми кохання і сім'ї по основним сюжетним лініям: Анна — Вронський, Кіті — Льовін, а також Анна -Каренін, Стіва -Доллі, щоб потім протиставити стосунки в дворянській родині селянській (сім'я Івана Парменова). Слушно звернутися і до ставлення Л.М. Толстого до сімейного устрою: сім'я без кохання неприродна, але й так само неприродний розрив її.

Велику роль в романі відіграє символіка, яка налаштовує читача на трагічну розв'язку (залізниця, загибель людини під час першої зустрічі Анни і Вронського, заметіль, загибель Фру-Фру на перегонах, однаковий сон, який бачать герої, палаюча свічка тощо). Анна Кареніна — одна з тих літературних героїнь, які викликають суперечливі почуття і не можуть сприйматися однозначно в будь-якій час. Тому доречно познайомитися з інформацією на тему «Суд над Анною в російській критиці» (індивідуальне повідомлення).

«Думка про народ» в романі пов'язана з образом Льовіна, його філософськими і моральними пошуками, з прагненням зблизитися з патріархальним селянством. В рефлексіях Льовіна відбилися толстовські роздуми, тому є сенс прослухати індивідуальне повідомлення «Філософські і етичні пошуки Л.М.Толстого в період роботи над романом «Анна Кареніна».

Значення творчості письменника важко переоцінити. Своїм романом-епопеєю «Війна і мир» Л.М. Толстой підняв російську літературу до рівня світової. Зображення «діалектики душі» героїв було



рівнозначним науковому відкриттю в галузі пізнання внутрішнього світу людини. Сила й глибина толстовської діалектики душі полягають в тому, що внутрішній психологічний процес показується як боротьба в душі людини різних суперечливих сил. Деталізація, мікроаналіз повсякденного життя людини та її внутрішніх переживань поєднувалися з глибокими життєвими узагальненнями. Головна особливість толстовського реалізму — надання більшого значення моральному, аніж соціальному фактору в процесі внутрішнього розвитку людини.

**Основні поняття:** автобіографічний герой, «діалектика душі» толстовських героїв, «думка про народ», «думка про сім'ю», психологічний роман, різнотипність образів (образ-тип, образ-характер, образ-символ), сімейно-побутовий роман, символіка, художня деталь.

О. Алексєєв

## У ПОШУКАХ СЕРМЯЖНОЇ ПРАВДИ. ГЕРОЇ «АННИ КАРЕНІНОЇ» ТА ЇХНІЙ ЧАС

*Письменник, як правило, пише про своїх сучасників і для сучасників. Нам, щоб зрозуміти людей давно минулої епохи, доводиться вникати в обстановку, що їх оточувала. Дія роману Л.М. Толстого «Анна Кареніна» охоплює всього два з половиною роки і завершується в липні 1876-го (в епілозі персонажі обговорюють сербів і чорногорців, які щойно оголосили війну Туреччині). Однак проблеми, що хвилювали тогочасне суспільство, сягають корінням в попередні десятиліття.*

### **І. Реформи 1860-х років: «між вовком та собакою»**

Працюючи над твором, автор, буває, майже зливається з одним із персонажів. Поруч з Анною Кареніною виникає Костянтин Дмитрович Левін (точніше Льовін — старовинне північноросійське прізвище). З його появою камерна історія жінки з вищого світу, яка «втратила себе», обростає безліччю етичних, соціальних і господарських проблем. Л.М. Толстой при всій схожості зі своїм alter ego,

старший за нього: Льовіну на початку роману тридцять два роки, а Толстому в 1874 році — сорок шість років. Він був уже цілком зрілою людиною, коли Росія вступила в складну і суперечливу епоху реформ.

<...> У шосту річницю сходження на престол, 19 лютого 1861 року, Олександр II підписує Маніфест, який обіцяв кріпаком «свого часу повні права вільних сільських обивателів», і кілька Положень, що визначають хід майбутньої реформи. «Мир» зберігався: поміщик був зобов'язаний мати справу тільки з «миром», не торкаючись особистостей, «мир» відповідає круговою порукою за своїх членів по відбуванню повинностей. Протягом двох років зберігаються всі обов'язки селян по відношенню до поміщиків, включаючи панщину. За цей час поміщики та їхні селяни повинні були прийняти статутні грамоти, що визначали подальші відносини. Наділи, на яких селяни ведуть своє господарство, їм належить викуповувати в розстрочку протягом тривалого часу, а інша земля залишалася за поміщиками.

<...> На кінець 1860-х років обстановка в суспільстві мало нагадує неспокійний початок царювання, ... але деякі зміни вже набули незворотного характеру. Особливо це стосується становища жінок. У «Анні Кареніній» княгиня Щербацька бачить, що ровесниці її молодшої дочки створюють якісь товариства, відправляються на якісь курси, вільно поводять себе з чоловіками, їздять по вулицях без супроводжувачих, багато хто не присідає і, головне, всі твердо впевнені, що обрати чоловіка — справа їхня, а не батьків. «Нині вже так не видають заміж, як раніше», — твердить і молодь і багато хто з людей похилого віку.

Але як, як виходити і видавати заміж? <...> Російський звичай сватання вважається потворним; французький — батькам вирішувати долю дітей — засуджується, англійський — повна свобода дівчини — теж не прийнятий і неможливий в російському суспільстві. Змінюється і саме поняття шлюбу. Шлюб з пристрасті вищий світ визнав *антидилювіальним* (допотопним). Доллі Облонська жахається, дізнавшись, що її зовиця Анна не збирається більше народжувати, а хоче бути товаришем (!) свого чоловіка. Княжна Варвара, що живе в Анні і Вронського, запевняє, що і розлучення — явище цілком нормальне ...

## II. Залізниця на Обиралівку

<...> Героя роману Л.М. Толстого Костянтина Льовіна, який влаштувався в Москві з молодою дружиною, політика не цікавила. Його вразила дорожнеча. Для пореформеного часу характерне швидке зростання цін. Одна з причин цього полягала в подорожчанинній робочій силі. Прислуга в ресторанах і клубах, куди ходить Стіва Облонський, суцільно складається з татар. Це не випадково: з появою «дешевки» (дешевої горілки — О.А.) знайти непитущого кухаря, лакея або кучера з росіян стало проблемою.

<...> Другою причиною інфляції став фінансово-промисловий бум. Живих грошей з'являється все більше (звичайно, не у всіх). Капітали перетікають з державних кредитних установ з їхнім низьким відсотком в більш вигідні підприємства. Поміщики закладають маєтки в приватні банки, які на той час відкриваються. Нещодавно введені в діловий обіг нотаріуси та адвокати отримують величезні гонорари, акціонерні компанії ростуть, як гриби після дощу... Знайомий Стіви Облонського, Свентицький, член правління якогось товариства, отримує за рік сімнадцять тисяч, Мітін, який заснував банк, — п'ятдесят; про це говорять герої «Анни Кареніної» <...>. Але найбільші гроші тоді наживали на будівництві залізниць, що з'явилися в Росії майже одночасно з Європою і Америкою.

<...> У романі Толстого Костянтин Льовін таврує залізницю як частину «ненормально прищепленої Росії зовнішньої цивілізації»: їхнє будівництво викликано не економічною, а політичною необхідністю і тільки відволікає людей і капітали від сільського господарства. Скупчення населення в містах, розвиток розкоші, кредиту і його супутника — біржової гри — все це, вважає Льовін, є наслідком передчасного розвитку залізничної мережі.

<...> Початкова станція Москва-Нижньогородська була побудована на Московсько-Рязанському шосе. <...> Станція, наступна після Кусково, розташовувалася в 20 верстах від Москви в глухому лісі і по сусідньому селу була названа Обиралівкою (саме тут кинулася під потяг Анна).

<...> Герой роману Толстого Вронський, входячи в театр, бачить «якихось дам з якимись офіцерами», мундири, сюртуки, брудний натовп у райку і у всій цій юрбі, в ложах і в перших рядах — «людей сорок справжніх чоловіків і жінок». Це і є «світ».

Для Анни Кареніної за межами службового кола її чоловіка він ділиться на дві частини: перша — «совість петербурзького світу», гурток старих, негарних, добродесних і побожних жінок і розумних, вчених, честолюбних чоловіків, і друга — «власне світ», світ балів, обідів, блискучих туалетів, світ, що тримався однією рукою за двір, щоб не опуститися до напівсвіту, який, думали члени цього кола, вони зневажали, але з яким смаки у них були не тільки подібні, але одні й ті ж.

<...> Незважаючи на широку благодійність «російських мільйонників», «суспільство» ставилось до них із сумішню заздрості і презирства. В «Анні Кареніній» Стіва Облонський розповідає Льовіну про полювання у відомого залізничного багатія, виведеного під прізвищем Мальтус. «Невже тобі не огидна ця розкіш? — обурюється Льовін. Всі ці люди наживають гроші неохайними способами і цими грошима відкуповуються від громадського презирства. Тільки що встигли знищити відкуп, з'явилися залізні дороги, банки, — теж нажива без праці». Стіва, однак, не вважає Мальтуса більш безчесним, ніж хто б то не був з багатих купців і дворян: і ті і ці нажили однаково працею і розумом... На цю ж тему Степан Аркадійович сперечається і зі своїм зятем Кареніним. Хронічно маючи потребу в грошах, Стіва пригледів одне з тих місць з платнею від тисячі до п'ятдесяти тисяч за рік, яких, за свідченням Л. М. Толстого, розвелось тоді більше, ніж раніше було теплих хабарних місць. Твердокам'яний Олексій Олександрович, чиї державні проекти завжди схилиються до економії коштів, висловлюється в тому сенсі, що величезні платні суть ознаки помилкової економічної політики. «Так як же ти хочеш? — переконує його Степан Аркадійович. — Ну, припустимо, директор банку отримує десять тисяч, адже він вартий цього. Або інженер отримує двадцять тисяч. Жива справа, як хочеш!»... Відмовити добродушному і наполегливому шурину Олексій Олександрович не в змозі і він був змушений відговоритися тим, що призначення залежить від Болгарінова. Стіві надзвичайно ніяково було очікувати дві години в приймальні у «жида», а найголовніше, Болгарінов, прийнявши його нарешті з надзвичайною чемністю, майже відкрито йому відмовляє, явно відчуваючи задоволення від приниження нащадка Рюрика. Степану Аркадійовичу не залишається нічого іншого, як постаратися забути цей неприємний епізод — до появи наступного грошового містечка. <...>

### III. Захист Льовіна

<...> У «Анні Кареніній» графиня Нордстон скаржиться Льовіну, що в її калузькому селі мужики і баби пропили все, що у них було, і тепер нічого не платять. Поміщицькі господарства, які втратили дармову робочу силу, також приходили в занепад. Пошуки виходу з цієї ситуації Толстой змалював у своєму романі дуже рельєфно.

Ліберал Свіяжський вважає російського мужика проміжною ланкою між мавпою і людиною, всіх дворян — прихованими кріпосниками, а Росію — пропашою країною на зразок Туреччини. Про уряд Свіяжський настільки поганої думки, що навіть не вважає за можливе всерйоз його критикувати. Однак він ревно вірить в прогрес і в «залізну руку ринку». Кріпацтво повалено, і первісна громада з круговою порукою сама собою розпадеться на фермера, батрака і поденного робітника.

Сивовусий поміщик, зустрінутий Льовіним у Свіяжського, живе натуральним господарством, а землю здає мужикам, хоча розуміє, що зменшує цим загальне багатство держави. Раніше поміщики застосовували сушарки, віялки тощо. Мужики спершу всьому опиралися, а потім стали наслідувати. Тепер же господарство опускається до дикого, первісного стану: де при кріпацькій праці земля приносила сам-десять, тепер приносить сам-третину. Серед селян повний розбрат: «Чи вірите, — це пияцтво, розпуста! Все переділилось, ні конячини, ні корівки; з голоду здихає, а найміть його в працівники, він вам норовить нашкодити, та ще до мирового судді. Тільки і тримається все волосним суддею та старшиною: цей випоре мужика по-старовинному...». Висновок очевидний — «погубила Росію емансипація!».

Раціональне господарство можна вести наймом, стверджує Свіяжський. Сивовусий це заперечує: працівник тільки і знає, що напиться, як свиня, і зіпсувати все, що йому дадуть, — коней опоїть, збрую обірве, колесо шиноване змінить і проп'є, в молотарку шкворень впустить, щоб її зламати. «Російський мужик є свиня і любить свинство і, щоб вивести його зі свинства, потрібна влада, а її немає, потрібна палиця, а ми стали такі ліберальні, що замінили тисячолітню палицю якимись адвокатами і висновками, при яких негідних смердючих мужиків годують хорошим супом і вираховують їм кубічні фути повітря».

<...> Совісний Льовін ... намагається господарювати раціонально. У великих чоботях, взимку в шубі, навесні в полотняній піддъовці, ходить він і їздить по своїх полях, сіє пшеницю (до цього було тільки жито), стимулює якість. Однак всі його зусилля йдуть прахом... І все це не зі зла, а із бажання працювати так, як звикли, не поспішаючи, безтурботно, ні про що не думаючи. <...> Льовін при найбільшому напруженні сил не може змусити працівників робити те, що потрібно. У прикажчиків, які вислуховують його вказівки, вічно безнадійний і похмурий вигляд, що говорить: «Все це добре, та як Бог дасть». Роз'яснюючи мужикам вигоди участі в прибутках, Льовін відчуває, що вони слухають тільки звук його голосу, начисто ігноруючи сенс слів. Причина цього, за висловом Толстого, «непереможної недовіри селян» полягає в тому, що вони проєктують на Льовіна власні почуття. Саме вони вічно хитрують, ніколи не говорять того, що думають насправді, і саме тому твердо впевнені, що справжня мета Льовіна — обізнати їх скільки можна. Таке ставлення до роботи і до життя викликає в Льовіна не протест, а смиренність перед «народним духом», зречення свого старого життя, своєї непотрібної освіти: «Простоту, чистоту, законність він ясно відчував і був переконаний, що знайде в ній те задоволення, заспокоєння і гідність, відсутність яких він так болісно відчував».

<...> Якщо ледве зводять кінці з кінцями господарські поміщики, то що говорити про лобуряк типу Степана Аркадійовича Облонського! Залишається закладати маєтки і продавати ліс. Охочих купити багато: деревина потрібна промисловості і залізницям. І ось, за словами С.М. Соловйова, «почалася страшна вирубка лісів, яка скоро спричинила крики, зойки даремні, бо причину усунути не могли». Стіва Облонський продає ліс купцеві Рябініну по 200 рублів за десятину і вважає, що зробив вигідну угоду. Льовін упевнений, що справжня ціна щонайменше 500 рублів, Рябінін просто заплатив конкурентам відступного, але Стіві від цього не легше!

<...> Поміщику Степану Васильовичу, знайомому Льовіна, купець пропонує зрубати липи в саду, добре, що лубок в ціні, але той не погоджується. Землевласники-дворяни ще тримаються за красу, марно намагаючись протистояти закону попиту і пропозиції. <...> А купець вирубав би липу не замислюючись, накупив би худоби або землиці за безцінь, мужикам роздав би в найми і склав статок. Сокира, якою буде зрубано чеховський вишневий сад, вже занесена в повітрі.

<...> Що могло б запобігти катастрофі? Перш за все, треба було віддати селянам більшу частину поміщицької землі, а потім долучити їх до цивілізації, давши мінімальне знання про світ, в якому вони живуть. Тим часом навіть Льовін — один з кращих представників дворянської еліти — явно не був готовий ні до того, ні до іншого, займаючись замість реальної справи «порятунком своєї душі».

*(А. Алексеев. В поисках сермяжной правды. Герои «Анны Карениной» и их время. Наука и жизнь. 2006. № 7-9).*

*Л.М. Толстой*

## СПОВІДЬ

I. <...> Відпадання моє від віри відбулося в мені так само, як воно відбувалося і відбувається тепер в людях нашого складу освіти. Воно, як мені здається, відбувається в більшості випадків так: люди живуть так, як всі живуть, а живуть всі на підставі начал, не тільки ті, що не мають нічого спільного з віровченням, але здебільшого протилежних йому; віровчення не бере участі в житті, і в зносінах з іншими людьми ніколи не доводиться стикатися і у власному житті самому ніколи не доводиться справлятися з ним; віровчення це сповідується десь там, далеко від життя і незалежно від нього.

Якщо стикаєшся з ним, то тільки як із зовнішнім, не пов'язаним з життям, явищем. За життя людини, за його вчинками, як тепер, так і тоді, ніяк не можна дізнатися, віруюча вона чи ні. Якщо і є відмінність між тими, хто явно сповідує православ'я і хто заперечує його, то не на користь перших. Як тепер, так і тоді явне визнання і сповідання православ'я здебільшого зустрічалося в людях тупих, жорстоких і аморальних і тих, хто вважає себе дуже важливими. Розум же, чесність, прямота, добродушність і моральність здебільшого зустрічалися в людях, які визнають себе невіруючими.

У школах вчать катехізису і посилають учнів до церкви; від чиновників вимагають свідчень в бутті у причасті. Але людина нашого кола, яка не вчиться більше і не перебуває на державній службі, і тепер, а в старовину ще більше, могла прожити десятки років, не згадавшись ні разу про те, що вона живе серед християн і сама вважається такою, що сповідує християнську православну віру.

Так що як тепер, так і колись віровчення, прийняте за довірою і підтримуване зовнішнім тиском, потроху тане під впливом знань і досвіду життя, протилежних віровченню, і людина дуже часто довго живе, уявляючи, що в ній ціле те віровчення, яке повідомлено було їй з дитинства, тоді як його давно вже немає і сліду.

<...> Я говорю про людей нашої освіти, кажу про людей, правдивих з самими собою, а не про тих, які сам предмет віри роблять засобом для досягнення будь-яких тимчасових цілей. (Ці люди — самі корінні невіруючі, бо якщо віра для них — засіб для досягнення якихось життєвих цілей, то це вже напевно не віра.) Ці люди нашої освіти знаходяться в тому положенні, що світло знання і життя розтопило штучну будівлю, і вони або вже помітили це і звільнили місце, або ще не помітили цього.

Повідомлене мені з дитинства віровчення зникло в мені так само, як і в інших, з тією лише різницею, що, так як я дуже рано став багато читати і думати, то моє зречення від віровчення дуже рано стало свідомим. Я з шістнадцяти років перестав ставати на молитву і перестав з власної волі ходити до церкви і говіти. Я перестав вірити в те, що мені було повідомлено з дитинства, але я вірив у щось. У що я вірив, я ніяк би не міг сказати. Вірив я і в Бога або, скоріше, я не заперечував Бога, але якого Бога, я б не міг сказати; не заперечив я і Христа і його вчення, але в чому було його вчення, я теж не міг би сказати.

Тепер, згадуючи той час, я бачу ясно, що віра моя — те, що, крім тваринних інстинктів, рухало моїм життям, — єдина справжня віра моя на той час була віра у вдосконалення. Але в чому було вдосконалення і яка була мета його, я б не міг сказати. Я намагався вдосконалювати себе розумово, — я вчився всьому, чому міг, і на що наштовхувало мене життя; я намагався вдосконалювати свою волю — становив собі правила, яким прагнув слідувати; удосконалював себе фізично, будь-якими вправами витончуючи силу і спритність і будь-якими нестатками привчаючи себе до витривалості і терпіння. І все це я вважав вдосконаленням. Початком всього було, зрозуміло, моральне вдосконалення, але скоро воно підмінилось вдосконаленням взагалі, тобто бажанням бути краще не перед самим собою або перед Богом, а бажанням бути краще перед іншими людьми. І дуже скоро це прагнення бути краще перед людьми підмінилось бажанням бути сильніше за інших людей, тобто славніше, важливіше, багатше за інших.



II. <...> І ось у нас було вигадане наступне: все, що існує, те розумне. Все ж, що існує, все розвивається. Розвивається же все за допомогою освіти. Просвітництво же вимірюється поширенням книг, газет. А нам платять гроші і нас поважають за те, що ми пишемо книги і газети, і тому ми — найкорисніші та хороші люди. Міркування це було б дуже добрим, якби ми всі були згодні; але так як на кожную думку, що висловлюється одним, була завжди думка, діаметральною протилежна, висловлювана іншим, то це мало б змусити нас схаменутися. Але ми цього не помічали. Нам платили гроші, і люди нашої партії нас хвалили, — отже, ми, кожен з нас, вважали себе правими. Тепер мені ясно, що різниці з божевільнею ніякої не було; тоді ж я тільки смутно підозрював це, і то тільки, як і всі божевільні, — називав всіх божевільними, крім себе.

III. <...> Я писав, повчаючи тому, що для мене було єдиною істиною, що треба жити так, щоб самому з родиною було якнайкраще. Так я жив, але п'ять років тому зі мною стало траплятися щось дуже дивне: на мене стали знаходити хвилини спочатку здивування, зупинки життя, як ніби я не знав, як мені жити, що мені робити, і я ніякось та впадав у зневіру. Але це проходило, і я продовжував жити як і раніше. Потім ці хвилини подиву стали повторюватися частіше і частіше і все в тій же самій формі. Ці зупинки життя виражалися завжди однаковими питаннями: Навіщо?

Ну, а потім? Спочатку мені здавалося, що це так — безцільні, недоречні запитання. Мені здавалося, що це все відомо і що якщо я коли й захочу зайнятися їхнім вирішенням, це не буде варте моєї праці, — що тепер тільки мені ніколи цим займатися, а коли здумаю, тоді і знайду відповіді. Але частіше і частіше стали повторюватися питання, що наполегливо й наполегливо потребували відповіді, і як крапки, падаючи все на одне місце, згуртувалися ці питання без відповідей в одну чорну пляму.

Життя мені обридло — якась непереборна сила тягла мене до того, щоб як-небудь позбутися його. Не можна сказати, щоб я хотів вбити себе. Сила, яка вабила мене геть від життя, була сильніше, повніше загального хотіння. Це була сила, подібна попередньому прагненню життя, тільки в зворотному відношенні. Я всіма силами прагнув піти геть від життя. Думка про самогубство прийшла до мене так само природно, як раніше приходили думки про поліпшення життя. Думка ця

була так спокуслива, що я повинен був вживати проти себе хитрощі, щоб не привести її занадто поспішно у виконання. Я не хотів поспішати тільки тому, що хотілося вжити всіх зусиль, щоб розплутатися! Якщо не розплутатись, то завжди встигну, говорив я собі. І ось тоді я, щаслива людина, винісла зі своєї кімнати, де я щовечора бував один, роздягаючись, шнурок, щоб не повіситися на перекладині між шафами, і перестав ходити з рушницею на полювання, щоб не спокуситися занадто легким способом позбавлення себе життя.

Я сам не знав, чого я хочу: я боявся життя, прагнув геть від нього і, між тим, чогось ще сподівався від нього. І це стало зі мною в той час, коли з усіх боків було у мене те, що вважається вчиненим щастям: це було тоді, коли мені не було п'ятдесяти років. У мене була добра, любляча і кохана дружина, гарні діти, великий маєток, який без зусиль з мого боку ріс і збільшувався. Я був пошанований близькими і знайомими, більше, ніж коли-небудь раніше, був уславлений чужими і міг вважати, що я маю популярність, без особливого самообману. При цьому я не тільки не був тілесно або духовно нездоровий, але, навпаки, користувався силою і духовною, і тілесною, яку я рідко зустрічав в своїх однолітків: тілесно я міг працювати на покосах, не відстаючи від мужиків; розумово я міг працювати по вісім-десять годин поспіль, не відчуваючи від такої напруги ніяких наслідків. І в такому становищі я прийшов до того, що не міг жити і, боячись смерті, повинен був вживати хитрощі проти себе, щоб не позбавити себе життя. Душевний стан цей виражався для мене так: життя моє є якийсь кимось зіграний зі мною дурний і злий жарт. Незважаючи на те, що я не визнавав ніякого «когось», який би мене створив, ця форма подання, що хтось наді мною пожартував зло і нерозумно, створивши мене на світ, була найприродніша для мене форма подання. Мимоволі мені уявлялося, що там десь є хтось, який тепер потішається, дивлячись на мене, як я цілі 30-40 років жив, жив навчаючись, розвиваючись, зростаючи тілом і духом, і як я тепер, зовсім зміцнівши розумом, дійшовши до тієї вершини життя, з якої відкривається вся вона, — як я дурень-дурнем стою на цій вершині, ясно розуміючи, що нічого в житті і немає, і не було, і не буде. «А йому смішно ...».

**ХІІІ.** <...> Я зрікся життя нашого кола, визнавши, що це не є життя, а тільки подоба життя, що умови надлишку, в яких ми живемо, позбавляють нас можливості розуміти життя, і що для

того, щоб зрозуміти життя, я повинен зрозуміти життя не винятків, не нас, паразитів життя, а життя простого трудового народу, того, який робить життя, і той зміст, який він надає йому. Простий трудовий народ навколо мене був російський народ, і я звернувся до нього і до того змісту, який він надає життю. Сенс цей, якщо можна його висловити, був наступний. Кожна людина прийшла на цей світ з волі Божої. І Бог так створив людину, що кожна людина може погубити свою душу або врятувати її. Завдання людини в житті — врятувати свою душу; щоб врятувати свою душу, треба жити по-Божому, а щоб жити по-Божому, потрібно зрікатися від усіх утіх життя, працювати, миритися, терпіти і бути милостивим. Сенс цей народ черпає з усього віровчення, яке було передане і передається йому пастирями і переказом, що живе в народі і виражається в легендах, прислів'ях, оповіданнях. Сенс цей був мені зрозумілий і близький моему серцю.

Але з цим сенсом народної віри нерозривно пов'язано у нашої боротьби не розкольніцького народу, серед якого я жив, багато такого, що відштовхувало мене і уявлялося незрозумілим: таїнства, церковні служби, пости, поклоніння мощам й іконам. Відокремити одне від іншого народ не може, не міг і я. Як не дивно мені було багато чого з того, що входило в віру народу, я прийняв все, ходив до служб, ставав вранці і ввечері на молитву, постив, говорив, і спочатку розум мій не опирався нічому. Те саме, що колись здавалося мені неможливим, тепер не порушувало в мені спротиву.

*(Толстой Л.Н. Исповедь. О жизни. Москва: Азбука-классика. Non fiction, 2009. 288 с.).*

С. Аксьонов

## АННА КАРЕНІНА. ПІСЛЯ ТОЛСТОГО

«Вірю, що ти була». Це слова з пісні Алли Пугачової «Анна Кареніна». З часів появи роману і до цього дня люди вірять, що вона була насправді, Анна Кареніна. Як і всі вони — Каренін, Вронський, Льовін, Кіті, Стіва, Доллі ... Така художня сила Толстого. Змінилися епохи, позаду вже не тільки дев'ятнадцяте, а й двадцяте століття. Але і зараз, в XXI столітті, суперечки навколо героїв ро-

ману не закінчилися. Особливо це стосується Анни і Кареніна. В інтернет-форумах можна зустріти діаметрально протилежні оцінки головних героїв і всієї їхньої драми. При цьому часто упускається наступне.

Дореволюційні російські закони, зокрема ті, що стосуються розлучення, істотно відрізнялися від нинішніх. За Євангелієм, «хто розлучиться з дружиною своєю не з причини перелюбу, і одружиться з іншою, той чинить перелюб; і хто одружиться з розведеною, той чинить перелюб» (Мф. 19, 9). З цього і виходив державний закон. Якщо говорити про розлучення Анни і Кареніна, то тут були можливі тільки два варіанти. Або, за фактом, винна в перелюбстві Анна, або, «за домовленістю», винен Каренін. У першому випадку Анна піддається церковному покаранню, накладенню покути і позбавляється права вступати в новий шлюб, тобто законне з'єднання її з Вронським неможливе. При цьому питання про те, з ким залишається син, також вирішується не на користь Анни. Якщо, звичайно, Каренін не віддав би Сергійка добровільно, про що Анна так його благала і на що він був готовий тільки в короткий період свого пізнання «щастя прощення». У другому випадку, якби Каренін для розлучення прийняв провину на себе, закон був би вже не на його користь. Тільки в цьому випадку був би можливий легітимний шлюб Анни і Вронського. Але це завдало б такого удару по репутації Кареніна і вступало в таке протиріччя з його принципами, що на це, як відомо, він не пішов. Таким чином, різниця з сучасним процесом розлучення досить істотна, і без з'ясування цього багато в романі залишиться незрозумілим. До речі, церковні положення про розірвання «вінчаного» шлюбу по суті не змінилися і по сьогодні, тільки зараз вони не мають сили державного закону і на практиці часто пом'якшуються стосовно слабкості людей нашого століття.

У масовому сприйнятті «Анна Кареніна» зазвичай зводиться до старої, як світ, історії. Дружина заможної, пошанованої, але нудної людини захоплюється яскравим і гарним молодиком на стороні і йде від чоловіка. Найболючішим при цьому стає питання, з ким залишиться дитина. Безлічі людей у всьому світі така ситуація знайома не з чуток. «Все це зрозуміло, — доводиться чути про Анну Кареніну, — але навіщо ж під потяг кидатися?». І дійсно, якщо виокремити зовнішню канву цієї історії з духовного простору роману, поза

толстовське дослідження внутрішнього світу людини, самогубство Анни може здатися чимось надмірним і незрозумілим, якоюсь на-тяжкою автора. Воно саме по собі за роки після появи роману стало архетипом. Тим, що асоціюється з Анною Кареніною в першу чер-гу. Так, наприклад, на «Тижні моди» в Москві сезону 2008/2009 року модельєр Ігор Чапурін виводив на подіум дівчину-модель, яка стри-бала в відеопроєкцію паровозу і тим самим ідентифікувала себе з Анною Кареніною. <...>

Ф.М. Достоєвський писав у своїй статті «Анна Кареніна як факт особливого значення» і про великі художні достоїнства роману, і про «величезну психологічну розробку душі людської». З «Щоденника письменника» за 1877 р.: «В «Анні Кареніній» досліджено погляд на винність і злочинність людську... Ясно і зрозуміло до очевидності, що зло таїться в людстві глибше, ніж припускають лікарі-соціалісти, що ні в якому устрої суспільства не уникнете зла, що душа людська залишиться та ж сама, що ненормальність і гріх виходять з неї самої ... ». <...>

З тих часів про «Анну Кареніну» написано стільки, що це могло б скласти цілу бібліотеку. Поставлено силу-силенну вистав по всьому світу. У тому числі балетів, опер, мюзиклів. Процес не припиняється й досі: наприклад, в 2005 році відбулася російська прем'єра балету в постановці Бориса Ейфмана, а в 2006-му з'явилися повідомлення про підготовку мюзиклу Ендрю Ллойд Веббера. І звичайно ж, не залишився осторонь і кінематограф.

За відомостями міжнародної бази даних по кінофільмах IMDb, всього в світі налічується 24 екранізації «Анни Кареніної». За деяки-ми іншими джерелами, їх більше, близько 30-ти. <...> Перші екрані-зації «Анни Кареніної» відносяться до епохи німого кіно. Вважаєть-ся, що найперша була в Німеччині в 1910 році. У Росії роман вперше був екранізований в 1911 р., а в 1914-му режисер Володимир Гардін, який заклав в нашому кіно, поряд з Протазановим, традицію ека-ранізацій літературної класики, здійснив вже третю російську ека-ранізацію «Анни Кареніної». <...> Фільм мав успіх у сучасників. Але за відгуком Льва Аннинського, який подивився його в Держфільмофо-нді, все це абсолютно незрівнянно з романом. «Кінематограф безси-лий перед Толстим», — це твердження проходить через всю книгу Аннинського «Толстой і кінематограф», яка доводить принципову невітлюваність і невичерпність Толстого в кіно.

З цією думкою солідарні навіть і такі кінематографісти, як Франко Дзефіреллі. «Кіно занадто слабкий вид мистецтва для генія Толстого», — ці слова належать кінорежисерові, відомому головним чином своїми екранізаціями літературної та оперної класики. Незважаючи на свою любов до роману «Анна Кареніна», що не раз відображалася, Дзефіреллі не ризикнув його екранізувати.

Після революції радянське кіно тривалий час обходилося без екранізації Толстого. У 20-ті роки Віктор Шкловський висував ідею зняти «Анну Кареніну», переселивши Анну, Вронського і Кареніна до еміграції. Дія відбувалася б в Берліні і Парижі, і питання про те, з ким живе Анна, не цікавило б навіть її квартирну господарку. Таким чином, думка світу, що мала таке велике значення в романі, тут не мала б значення зовсім. Ідея ця реалізована не була.

До речі, в наші дні трапляється, що Анна, Вронський і Каренін переселяються в зовсім вже безлюдні місця. Пітерські програмісти розробили комп'ютерну програму, яка, як стверджується, здатна самостійно створювати літературні твори. Перший досвід в цьому напрямку було вирішено зробити на матеріалі «Анни Кареніної». Відомості про героїв роману Толстого були закладені в комп'ютер, після чого той збудував розвиток подій у відповідності зі своєю комп'ютерною логікою. В результаті з'явився роман, який був виданий в 2008 році під назвою «Справжня любов». Дія цього роману відбувається на усамітненому острові.

У 30-і роки до зйомок «Анни Кареніної» приступає Вс. Пудовкін; проект залишився нереалізованим. У 1937 році на сцені МХАТу відбулася прем'єра вистави «Анна Кареніна» з Аллою Тарасовою в ролі Анни. Вистава мала величезний успіх, його прекрасно прийняли всі — і публіка, і критики, і особисто Сталін. <...> У 1953 році, коли Тарасовій було вже п'ятдесят п'ять років, за цим спектаклем зняли фільм. Мхатовці, подивившись його, вжахнулися і просили ніколи і ніде його не показувати. Критики також були одностайні в тому, що фільм з'явився лише слабкою подобою вистави 37-го року. Досвіду зйомок фільмів-вистав тоді не було, і, мабуть, цим пояснюється невідповідна для екрану театральність мізансцен і декорацій, штучність і непереконливість безлічі епізодів. Проте шанувальники Алли Тарасової і донині вважають її виконання ролі Анни неперевершеним. Цей фільм показовий тим, що в ньому втілюється традиційне для того часу трактування «Анни

Кареніної». Суть трагедії Анни полягає в тому, що, як писала радянська критика, «героїня протестує проти світської брехні і гине в зіткненні з дворянсько-бюрократичною машиною». Ось якими титрами на екрані передує початок другої частини фільму: «Анна, яка не звикла брехати, відкрито заявляє чоловікові про своє кохання до Вронського. Каренін, сухий і черствий сановник, переслідує Анну своїми настановами і вимогами дотримуватися зовнішньої пристойності. Але Анна відмовляється порвати з коханою людиною. Каренін починає справу про розлучення і вирішує забрати в Анни сина». Саме такого Кареніна, черствого і нелюдського, й грає у фільмі Микола Соснін. Співчуття творців фільму цілком на боці Анни. Льовін же, Кіті і вся ця лінія, яка посідала настільки значне місце в романі, у фільмі повністю відсутня.

Першою значною екранізацією «Анни Кареніної» на Заході можна вважати голлівудський фільм 35-го року з Гретою Гарбо в ролі Анни. Звичайно, були екранізації і до цього. Та ж Грета Гарбо вже грала Анну Кареніну в німому фільмі 27-го року. Можна згадати й угорську екранізацію 18-го року, що збереглася до наших днів. Але німі екранізації роману правомірно все-таки віднести до доісторичного періоду нашої теми. У них роман Толстого зведений до рівня мелодрами, ілюстрованої засобами німого кіно: «полюбив — розлюбив — кинув — кинулася». Не завжди, до речі, навіть і «кинулася». Голлівудський фільм 27-го року, що вийшов під назвою «Любов», мав два альтернативних фінали: традиційний трагічний для прокату в Європі і хепі-енд, щасливу розв'язку з возз'єднанням Анни і Вронського після смерті Кареніна, — для прокату в США.

Фільм 35-го року, спродюсований знаменитим Девідом Селзником, починається з того, що великим планом показується величезне блюдо чорної ікри, яку ложками набирають собі пани офіцери. Далі йдуть барвисті картини розгулу з накритими столами, циганками і вражаючим змаганням серед офіцерів «хто кого переп'є» (всіх перепив Вронський). Подібні кліше стануть в наступні роки стійкими для голлівудських фільмів про Росію. Анна Кареніна у виконанні Грети Гарбо не може не викликати симпатії. Це ніжна, любляча жінка і мати, світла за своєю природою, гідна того, щоб бути коханою. І нещасна тому, що залишилася без любові. <...> Що ж стосується Льовіна та його шукань, то фільм приділяє цьому мінімальну увагу.

Дещо більшу увагу Костянтину Льовіну приділено в англійській екранізації 48-го року, тут навіть з'являється його брат Микола. Фільм був поставлений режисером Жульеном Дювів'є, і роль Анни в ньому зіграла Вів'єн Лі. Вона говорила, що хотіла в цьому фільмі «виразити сильну, шалену природу одержимості Анни, тілесну пристрасть, що відчували коханці один до одного, і фізичне єство любові». <...> Однак фільм «Анна Кареніна» не мав такого резонансу, як інші роботи актриси, — перш за все, «Віднесені вітром». Критики практично одностайно визнали цей фільм звичайною мелодрамою, що не дотягує до роману Толстого. Шанувальники Вів'єн Лі, — а їх чимало донині, — також вважають цю її роль не найвдалішою. <...>

Відносно трактування роману по суті йдеться про вже сформований на той час канон. Анна — прекрасна жінка, вільна натура, коханий якої виявився не на висоті її любові. Каренін — людина-машина, бездушний робот. Світське товариство наскрізь брехливе і лицемірне, Анна задихається в лещатах його лицемірства та врешті-решт гине. Льовін, якщо не викидається ззагалі, грає другорядну роль, як тло. Легковажний Стіва, завантажена побутом Доллі відтіняють височину Анни, глибину її трагедії. Це кіногенічна історія, зрозуміла всім народам. І співзвучна ідеї жіночої емансипації, що міцно затвердилася до середини ХХ століття.

У рік смерті Вів'єн Лі, в 1967-му, на екрани виходить радянська екранізація «Анни Кареніної» режисера Олександра Зархі. <...> Безліч наших співвітчизників знайомі з «Анною Кареніною» саме з цього фільму. В одному з інтерв'ю тих, радянських часів, Тетяна Самойлова говорила: «Анна — це розкріпачена жінка, яка протестує проти манірного лицемірства та вільна в проявах свого чесного, праведного почуття». А ось що говорив режисер: «Ми вирішили розповісти про любов пристрасну, всепоглинаючу і гідну, яка в світі брехні, зла і лицемірства не може бути щасливою». Виконавець ролі Вронського Василь Лановий відгукувався про свого героя так: «Вронський — це пряма, смілива, правдива і мужня людина, яка хоче, але не може вирватися з умовностей». <...> Анна у виконанні Тетяни Самойлової викликає суперечки по сей день. Хтось вважає її надто нервовою, метушливою та істеричною. <...> А хтось уявляє собі Анну Кареніну саме такою.

Хто не викликає суперечок, так це Каренін у виконанні Миколи Гриценка. Попадання актора в образ Олексія Олександровича автори реплік в Мережі практично одностайно вважають бездоганно



точним. <...> Слід зауважити, що і в виконанні Гриценка Каренін в наші дні у багатьох викликає симпатії. У цьому можна переконатися, почитавши в Інтернеті відгуки про цей фільм. <...>

За кордоном тим часом «Анну Кареніну» продовжували ставити знову і знову. Були й проекти, які не відбулися, такі як італійського режисера Мауро Болоньїні з Джиною Лоллобріджидою, яка мріяла про роль Анни все життя. Були й телевізійні постановки: наприклад, італійський серіал в шести серіях (1974 р.) або американський телефільм з Жаклін Біссе в головній ролі (1985 р.). Помітною віхою в історії кіноекранізацій роману став американський фільм 97-го року, поставлений режисером Бернардом Роузом. Роль Анни Кареніної в ньому виконала Софі Марсо.

Цей фільм у нас багато критикували, — і за горезвісну «журавлину» а-ля рюс, і через невідповідність роману. Фільм знімався в Росії — в Москві, Петербурзі та їхніх околицях, — за сприянням студії «Тріте» Микити Михалкова. Простежуються певні паралелі між цією «Анною Кареніною» та «Сибірським циркульником» (який вийшов на екрани в наступному, 98-му році): в стилі кіномови, в методі зображення Росії XIX століття... Фільм Бернарда Роуза починається і закінчується епізодами, пов'язаними з Льовіним. Можна сперечатися про те, наскільки Льовін в цьому фільмі відповідає герою роману. <...>

Але очевидним є факт: ні в одній з попередніх екранізацій Льовіну не було приділено так багато уваги. До числа інших відмінностей від попередніх кіновтілень роману можна віднести й еротичні сцени. Правда, в нашому фільмі 67-го року була сцена такого роду, де в червоному світлі Тетяна Самойлова грала несамоовиту пристрасть Анни. Але для радянського фільму тих років це був досить ризикований епізод, який наша тодішня преса критикувала особливо («аморальний несмак!»). В американському ж фільмі 97-го року сцени з оголеною натурою спрацьовані з чисто західною обкатаністю. І, нарешті, важлива відмінність від минулих екранізацій — це акцентування «наркоманії» Анни. Крупним планом показується настоянка опіуму, яку не раз вживає Анна. Цей акцент з 90-х років взагалі стає дуже помітним в сучасному розумінні трагедії Анни Кареніної; в наші дні її часто пояснюють не в останню чергу тим, що особистість Анни зруйнувалася внаслідок вживання наркотичних препаратів.

Софі Марсо, що зіграла Анну, для багатьох наших глядачів не виявилась досить переконливою. Сама актриса говорила, що так і не змогла зрозуміти Анну, яка кинула дитину заради коханця. У той же час в одному з інтерв'ю вона стверджувала, що, граючи Анну, не відчувала до неї відчуження, бо «всі жінки, які читають цю книгу, впізнають в ній себе». У тому ж інтерв'ю (журнал «Premiere», № 2, 1997) Софі Марсо говорить наступне: «Справжня жертва цієї історії — Каренін. Він єдиний, у кого немає вибору. Єдиний, хто пробачив. І єдиний, хто залишиться один на один зі своїм життям, зі своїми спогадами, зі своїм нещастям. Не накладе на себе руки, не відправиться на війну. Він любив цю жінку, любив по-справжньому». <...>

Тут ми підходимо до розуміння роману, котре склалось у численних наших сучасників. <...> В 2000-му видавництво «Світ нових росіян» випускає книгу коміксів журналістки і прозаїка Каті Метелиці «Анна Кареніна by Leo Tolstoy». У ній Льовін і Кіті катаються на роликівих ковзанах, Вронський їздить на «Мерседесі», Стіва смакує суши тощо. Анна ж не тільки п'є опіум, але й нюхає кокаїн. Як стверджує автор, «Анна Кареніна — тяжкий наркоман!». У 99-му автор і виконавець Сергій Трофимов (Трофим) співав у своїй пісні «Анна Кареніна»: «Муж образцовый семьянин, дитё на радость маме, сыта, обута, все при ней, чего желать еще? И не услышана никем в своей сердечной драме решила Аня навсегда покончить с жизнью счет». Жартівлива пісенька, звичайно, але стереотип масового сприйняття відображає цілком. У 2003-му режисер Андрій Житінкін ставить свою «Анну Кареніну» в Театрі на Малій Бронній. Задовго до постановки він не раз заявляв в своїх інтерв'ю, що Анна — наркоманка і це багато що пояснює. Скандал змусив режисера піти з театру, але згодом він відновив цей спектакль в «Театріумі на Серпуховці».

Розуміння роману, що змінилося в наші дні, знайшло своє яскраве втілення в об'ємній праці Наталії Воронцової-Юр'євої «Анна Кареніна. Не божа твар» ([www.proza.ru/2006/02/16-213](http://www.proza.ru/2006/02/16-213)). Авторка розвінчує Анну в пух і прах, доводячи, що вона маніпулятор, брехлива розпусна егоїстка, нікудишня мати, істеричка, наркоманка і т.п. «А тим часом Олексій Олександрович Каренін — найкраща людина в романі. Саме він і є істинно духовною особистістю, яка найбільш здатна і вміє любити». <...> «Класики російської літера-

тури були всі хворі люди. Всі вони або невдахи, або алкоголіки, або заздрісники, або дармоїди, або діагностичні суїцидники. Тому нічому доброму вони нас навчити не могли в принципі», — стверджує Воронцова-Юр'єва. Йдеться про тотальну переоцінку літературної спадщини.

І це не просто епатаж одинаків, якщо говорити по суті. Те, що класику читають все менше (перш за все молодь), і те, що вона втрачає значення життєвого орієнтиру, все більше піддаючись критичному перегляду, — видно неозброєним оком. Візьмемо, наприклад, висловлювання Бориса Гребенщикова в одному з його недавніх інтерв'ю ( «АіФ», № 17, 2009). До речі, один з альбомів групи «Акваріум» називався «Квартет Анни Кареніної. Задушевні пісні» (1994). Нині ж Гребенщиков висловлюється так: «Мені здається, що російські письменники, як вуайеристи, підглядають за нещастями... Чим більше злочинів, жаху, нещастя і похмурих думок, тим краще роман. Якщо в романі виведена щаслива людина, значить, ця проза неповноцінна». Інтерв'ю називається «Толстой витратив себе на фігню».

У 1987 році Борис Гребенщиков брав участь як композитор в «Ассі» Сергія Соловйова. У нинішньому 2009 році відбулася прем'єра продовження цього фільму під назвою «2-Асса-2». Одночасно з прем'єрою іншого соловйовського фільму, який, за задумом режисера, є дилогією з другою «Ассою». Йдеться про фільм «Анна Кареніна».

Цей фільм знімався довго і важко. Епопею його створення в пострадянській ринковій Росії і відображує друга «Асса». <...> З одного боку, спадкоємці кримінальних героїв першої «Асси», що живуть тепер в розкішних віллах за кордоном, але від середовища, що їх виростило, нікуди не пішли. З іншого — люди, які знімають фільм «Анна Кареніна», змушені просити допомоги у фінансуванні зйомок у цих самих ділків. Чи це не драма? І звернення до світу Толстого, до світу класики, стає життєвою опорою для тих, хто, подібно до самого Сергія Соловйова, відстоює свою вірність самим собі.

Кареніна зіграв Олег Янковський. Для актора ця роль стала однією з останніх, до прем'єри він не дожив. Так само, як і Олександр Абдулов, який зіграв Стіву Облонського. Сам вибір Янковського на роль Кареніна показовий: актора любили мільйони наших глядачів у всіх своїх ролях. І до прем'єри в інтернет-форумах, і після неї серед

глядачів не раз чулися жіночі голоси: «Та хіба від такого Кареніна підеш?». Сергій Соловйов говорив, що «Каренін великого актора Миколи Гриценка дуже певний. Тут актор виступає по відношенню до свого героя прокурором, обвинувачем. А великий актор Олег Іванович Янковський в нашому фільмі — це геніальний адвокат, захисник. Його Каренін — це велика співчутлива фігура» («Російські вісті», 1-8 квітня 2009 р.). <...>

З фільмом Зархі, до речі, Соловйов підкреслив свою спадкоємність тим, що запросив того ж художника-постановника, Олександра Борисова, який працював в цій якості і в тій картині 67-го року. Каренін же у виконанні Янковського — зовсім не та людина-машина, до якої ми звикли в попередніх екранізаціях. Це гідна людина, яка страждає, яка заслуговує поваги і розуміння. Фільм і закінчується тим, що Каренін-Янковський дивиться на нас з екрану, тримаючи на руках маленьку дочку Анни і Вронського. Навіть на афіші фільму центральна фігура — саме він.

Герої «Анни Кареніної» — Льовін (Сергій Гармаш), Вронський (Ярослав Бойко), Стіва (Олександр Абдулов) та інші — мають у фільмі деяку спільну рису. Вони сприймаються скоріше як наші сучасники, ніж як герої дворянсько-поміщицького кола, зображеного Толстим. Не спотворюючи суті толстовських характерів, актори зіграли їх ближче і зрозуміліше сучасному глядачеві. І це не поверхневе осучаснення. Історична дійсність відтворена у фільмі цілком вірогідно. Тільки актори у Соловйова не розігрують сцен з життя російських дворян XIX століття. Це люди нашого часу, нашого століття. Вони грають, впускаючи нас, глядачів, за ширми і лаштунки. Згадаймо, що Толстого саме й цікавило головним чином те, що там — за ширмами і лаштунками. Те, що відбувається в людині, коли вона наодинці зі своїми ближніми і з самою собою.

Найбільшою мірою це відноситься до Анни, яку зіграла Тетяна Друбич. За словами актриси, вона прислухалася лише до себе і до самої Анни Кареніної. І героїня роману у виконанні Друбич — це жива жінка, яка страждає, в якій пристрасть пробудила диявола і яка в силу цього була приречена. Але, як сказала актриса, «крім Сергія Соловйова, Анну так ніхто і не полюбив, в тому числі і Толстой». І це дійсно відчувається у фільмі. Анна викликає не осуд, але співчуття. Режисерові не заважає любити Анну навіть її горезвісна наркоманія. Цей акцент доведений у фільмі до межі, як ні в одній з

попередніх екранізацій. Анна приймає порошок морфіну в забійних дозах і під кінець повністю занурюється в стан наркотично зміненої свідомості. Що режисером передається майстерно. «Якщо є любов, то за неї неминуче доводиться розплачуватися, так чи інакше. Справжнього кохання без розплати не буває», — говорив Сергій Соловйов на прем'єрі фільму.

Режисер розходиться з Толстим і ще в одному. Автору «Анни Кареніної», звичайно ж, були миліші такі жінки, як Доллі і Кіті: жертівні, що віддають себе перш за все сімейним турботам, дітям, чоловікові. Саме вони, а не Анна, — позитивні героїні для Толстого. Соловйов же явно більше любить Анну, йому вона цікавіше. Але згадаємо те, що Толстой пішов з Ясної Поляни: врешті-решт, він пішов від тієї самої Софії Андріївни, про яку їхній син С.Л. Толстой писав: «Риси моєї матері можна знайти в Кіті (початок її заміжжя) і в Доллі ...».

Що стосується еротичних сцен, про які говорили задовго до прем'єри, — їх в фільмі не більше, ніж в американській екранізації 97-го року. І зняті вони режисером-художником, — так, як малювали художники оголену натуру в усі часи. <...>

Безперечно одне: не відпускає «Анна Кареніна». Не залишається в минулому. Вже стільки про роман написано статей, книг, коментарів, тлумачень... Стільки поставлено фільмів і вистав. Але знову продовжують з'являтися чергові постановки та інтерпретації. <...> За твердженням Річарда Гіра, наприклад, переважна більшість голлівудських актрис мріє зараз зіграти Анну Кареніну. І будуть ставитися нові спектаклі і зніматися нові фільми. І після кожної прем'єри критики будуть доводити, що це не та Анна і не той Толстой. Суперечки ж про головних героїв так і не закінчаться, і так і не настане спільна згода в тому, хто така Анна, і хто Каренін, і взагалі про що цей роман. Про Анну Кареніну складуть нові пісні, і до неї будуть повертатись знову і знову.

... І знову все змішається в домі Облонських. І Льовін на ковзанці, задихаючись від калатання свого серця, почне свої незграбні спроби порозумітися з Кіті. І знавіснілий Вронський буде бити і тягнути з землі загнаного ним коня. І, плачучи, обіймуться Сергійко з матір'ю в забороненому їхньому побаченні, а прислуга злякано зашепоче, що йде Каренін. І Анна швидким кроком спуститься з платформи назустріч потягу, що наближається.

Є одна історія, яку розповідають про Толстого; зокрема, її наводить Набоков в своїх лекціях з російської літератури. Одного разу, вже в глибокій старості, непогожим днем, Лев Миколайович взяв першу-ліпшу книгу, розкрив її навмання, зацікавився, захопився, і, глянувши на обкладинку, з подивом прочитав: «Анна Кареніна».

(Аксенов С. Анна Кареніна. После Толстого. Знамя. 2010. № 2.)

М. Рильський

## ЯСНА ПОЛЯНА

Так віриш: ці берези та ялини  
У пам'яті безмовній зберегли  
Його ходу і погляд яструбиний

З-під сивих брів. Ці тіні, що лягли  
Мережкою вздовж давньої алеї,  
Цей вогкий подих лісової мли,

Ця пташка, що з гущавини своєї  
Дзвенить одноманітно, як струна,  
А інша десь ладнається до неї,

Ця строга, довга, чиста тишина –  
Все повне ним... Яка жила людина,  
Творила як, як мучилась вона!

В спокої цім — тривога безупинна  
Своїм кривавим тріпала крилом,  
У протиріччях билась мисль єдина.

З одкритим завжди він ішов чолом  
І хоч не раз в густі заходив хащі,  
Юродствуючи й клянучись Христом,

Хоч проклинав як марні та пропащі  
Дні мужності, коли «Война и мир»  
Родилася в кімнаті немудрящій, —

Яка глибінь, який безмежний шир,  
Як розкрилися народні сили  
В тих образах, що в свій всевладний вир

Серця і покоління захопили!  
Мовчать дерева, не дрижить трава,  
В спокої найпростішої могили  
Його з е л е н а п а л и ч к а жива!<sup>2</sup>

### СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 3

«БАТЬКО ГОРІО» І «ГОБСЕК» В КОНТЕКСТІ  
«ЛЮДСЬКОЇ КОМЕДІЇ» О. де БАЛЬЗАКА (2 год)

#### **Завдання**

1. Назвати персонажів, які є спільними в романі «Батько Горіо» і повісті «Гобсек». Простежити їхні долі.
2. Порівняти образи клієнток Гобсека Фанні Мальво і Анастасі де Ресто.
3. Знайти в тексті повісті «Гобсек» фрагменти, які свідчать про наявність в образі «лихваря і філософа» рис реалізму і романтизму.
4. Знайти у творах описи інтер'єру, звернувши увагу на функції деталей.
5. Підготувати повідомлення «О. де Бальзак в Україні і українській літературі» (індивідуальне завдання).

---

<sup>2</sup> Льва Толстого, по його заповіту, поховали в тому місці яснополянського парку, де закопав у дитинстві улюблений брат великого письменника, Ніколенька, «зелену паличку», що нібито ховає в собі таємницю людського щастя. Могила великого письменника вражає надзвичайною простотою. — М.Р.

## ПЛАН

1. Історія задуму і створення «Людської комедії» О. де Бальзака: своєрідність структурної побудови, ключові твори.
2. Роман «Батько Горіо»: тематика, проблематика, композиція.
3. Історія старого Горіо, її соціальний і моральний сенс.
4. Сутність моральної драми Е. де Растіньяка. Роль паризького оточення в усвідомленні законів життя.
5. Зображення деградації аристократії в романі «Батько Горіо» і повісті «Гобсек». Проблема «перехідних персонажів».
6. Образ Гобсека, «лихваря і філософа». Романтичні і реалістичні риси його характеру.
7. Особливості композиції і стилю повісті «Гобсек». Творчий метод письменника.
8. О. де Бальзак в Україні і українській літературі.

**Обов'язкова література**

1. Бальзак О. Батько Горіо. Гобсек. Передмова до «Людської комедії» (будь-яке видання).
2. Затонский Д.В. Бальзак. История всемирной литературы: В 9 т. Т. 6. Москва: Наука, 1991. С. 195-206.
3. Ионкис Г.Э. Оноре Бальзак. Москва: Просвещение, 1988. 174 с.
4. Кучборская Е.П. Творчество Бальзака. Москва: Высшая школа, 1970. 255 с.
5. Рейзов Б.Г. Французский роман XIX века. Москва: Высшая школа, 1977. 310 с.

**Додаткова література**

1. Коваленко Р. Таємна ціна векселя Анастасі де Ресто («Гобсек» і «Батько Горіо» Бальзака). *Всесвіт.літ. та культ. в навч. закл. України*. 2000. № 3. С. 2-9.
2. Моруа А. Прометей, або життя Оноре де Бальзака. Київ: Вища школа, 1987. 528 с.
3. Чавчанидзе Д.Л. «Гобсек» Бальзака. *Изучение зарубежной литературы в школе*. Москва: Просвещение, 1982. С. 104-134.
4. Шалагінов Б. Трагікомедія пристрастей і безпристрастності: Матеріали до вивчення повісті О. де Бальзака «Гобсек». *Зар.літ. в навч. закл. України*. 1996. № 4. С. 13-19.



## Методичні рекомендації

З творчістю письменника О. де Бальзака (**Honore de Balzac, 1799-1950**) затвердився реалізм у французькій літературі, адже саме він дав його класичні зразки. Обравши своїм улюбленим жанром роман, письменник детально розробив його жанрові різновиди: соціальний, соціально-побутовий, філософський, роман-міф. Прагнення показати широку панораму сучасного життя привело його до створення «Людської комедії», яка увібрала «в себе всі типи людей, усі суспільні стани, втілила всі соціальні зрушення так, щоб жодна життєва ситуація, жоден образ, жодна професія на виявились забутими». «Людська комедія» — це великий і складний цикл творів, який не має аналогів у світовій літературі. Він налічує майже сто творів (96-98 за різними підрахунками), в ньому діють майже дві тисячі персонажів, які мають свою біографію, порушуються соціально-психологічні, морально-філософські проблеми, зображується паризьке, приватне, провінційне, політичне, військове, селянське життя Франції «доби Бальзака», як зазначала Жорж Санд.

Єдиний задум «Людської комедії» Бальзака був втілений в єдності ідейного змісту, розкритого через загальні для всього циклу проблеми, теми, конфлікти і сюжетні ситуації. Важливий композиційний принцип циклу творів — взаємозв'язок і взаємодія різних частин (наприклад, дії «Гобсека» та «Батька Горіо» відбуваються майже одночасно, в них є і спільний персонаж — Анастазі де Ресто, зображена типологія героїв-«мономанів» — Горіо, Гобсек).

Роман «Батько Горіо» побудований на сплетінні двох сюжетних ліній: доля Растіньяка, який робить кар'єру ціною втрати ілюзій («виховання почуттів»), і трагедія старого батька, своєрідного короля Ліра XIX століття. Відповідаючи на питання стосовно моральної драми і уроків життя Растіньяка, необхідно з'ясувати, яке місце посідають в його паризькому оточенні старий Горіо, віконтеса де Боссеан і каторжник-втікач Вотрен. Змальовуючи сучасне життя у всіх його прошарках (аристократія, буржуазія, студенти і міська біднота), Бальзак підкреслює, що в цьому суспільстві головна рушійна сила — це гроші і влада золота. Необхідно звернути увагу на поетику великого міста, докладність зображення інтер'єру, роль деталей в характеристиці героїв.

Повість «Гобсек» за формою — оповідання в оповіданні. Оповідач Дервіль був необхідний для автора, щоб представити свого головного героя з різних кутів зору: так, як його сприймають клієнти, як його сприймає Дервіль і як він сприймає себе сам. Образ Гобсека складний і неоднозначний: він поєднує в собі романтичні і реалістичні риси характеру (див. завдання № 3). Це можна простежити в тексті: Гобсек — Дервіль, Гобсек — родина де Ресто, Гобсек — Максим де Трай, Гобсек — Фанні Мальво, Гобсек — власні родичі (див. завдання № 2).

Відповідаючи на питання про стиль письменника (велика експозиція, детально описаний час дії, матеріальний та суспільний стан персонажів), слід звернутися до завдання № 4. Дія в творах письменника динамічна та драматична, базується на внутрішніх протиріччях і контрастах.

Наприкінці семінарського заняття необхідно прослухати повідомлення «О. де Бальзак в Україні і українській літературі» (індивідуальне завдання).

**Основні поняття:** соціально-аналітичний тип реалізму, вчення дарвінізму, детермінізм, циклізація творів, епопея, оповідання в оповіданні, «перехідні персонажі», поліцентричність сюжетних ліній, соціально-психологічний роман.

О. де Бальзак

## ПЕРЕДМОВА ДО «ЛЮДСЬКОЇ КОМЕДІЇ»

Називаючи «Людською комедією» твір, розпочатий майже тринадцять років тому, я вважаю за необхідне роз'яснити його задум, розповісти про його походження, коротко викласти план, до того ж висловити все це так, як ніби я до цього не причетний.

<...> Ідея цього твору народилася з порівняння людства з тваринним світом.

Було б помилково думати, що велика суперечка, що спалахнула в останній час між Кюв'є і Жоффруа Сент-Илером, ґрунтується на науковому відкритті. Єдність організмів вже цікавила, але під іншими

назвами, найбільші розуми двох попередніх століть. Перечитуючи настільки дивовижні твори письменників-містиків, які займалися науками в їхньому зв'язку з нескінченним: Сведенборга, Сен-Мартена та ін. — а також книги найталановитіших дослідників природи: Лейбніца, Бюффона, Шарля Бонні та інших, — знаходиш в монадах Лейбніца, в органічних молекулах Бюффона, в «рослинній силі» Нідгема, в зв'язку подібних частинок Шарля Бонні, що мав сміливість ще в 1760 році заявити: «Тварина розвивається, як рослина», — знаходиш, повторюю, зачатки чудового закону: *кожен для себе*, — на якому ґрунтується єдність організму. Є тільки одна жива істота. Творець користувався одним і тим же зразком для всіх живих істот. Жива істота — це основа, яка отримує свою зовнішню форму, або, кажучи точніше, відмінні ознаки своєї форми, в тому середовищі, де йому призначено розвиватися. Тваринні види визначаються цими відмінностями. Проголошення і обґрунтування цієї системи, узгодженої, втім, з нашими уявленнями про Божу могутність, буде вічною заслугою Жоффруа де Сент-Ілера, який здобув в цьому питанні вищої науки перемогу над Кюв'є — перемогу, яку вітав великий Гете в останній написаній ним статті.

Перейнявшись цією системою ще задовго до того, як вона порушила суперечки, я зрозумів, що в цьому відношенні Товариство подібно Природі. Адже Суспільство створює з людини, відповідно середовищу, де вона діє, стільки ж різноманітних видів, скільки їх існує в тваринному світі. Різниця між солдатом, робітником, чиновником, адвокатом, безробітним, вченим, державним діячем, торговцем, моряком, поетом, бідняком, священиком так само значна, хоча і важче зрозуміла, як і те, що відрізняє один від одного вовка, лева, віслюка, крука, акулу, тюленя, вівцю і т. д. Отже, існують і завжди існуватимуть види в людському суспільстві, так само, як і види в тваринному царстві. Якщо Бюффон створив дивовижний твір, спробувавши в одній книзі уявити весь тваринний світ, то чому б не створити подібні ж твори про Суспільство? Але різноманітності тваринного світу Природа поставила межі, в яких Суспільству не судилося втриматися. Коли Бюффон зображує лева-самця, йому достатньо всього кілька фраз, щоб визначити і левицю, між тим в суспільстві жінка далеко не завжди може розглядатися як самка чоловіка. Навіть в одній сім'ї можуть бути дві істоти, абсолютно не схожі одна на одну. Дружина торговця іноді гідна бути дружиною

принца, і часто дружина принца не варта дружини художника. Суспільний стан відзначений випадковостями, яких ніколи не допускає Природа, бо суспільний стан складається з Природи і Суспільства. Отже, опис соціальних видів, якщо навіть брати до уваги тільки відмінність статей, має бути в два рази більшим порівняно з описом тваринних видів. Нарешті, у тварин не буває внутрішньої боротьби, ніякої плутанини; вони тільки переслідують одне одного — ось і все. Люди теж переслідують одне одного, але більша або менша наявність розуму призводить до набагато більш складної боротьби. Якщо деякі вчені і не визнають, що в великому потоці життя Тваринність вривається в Людність, то немає сумніву, що все ж крамар стає іноді пером Франції, а дворянин іноді опускається на саме дно. Бюффон виявив у тварин виключно просте життя. Тварина наділена небагатьом в сенсі розумового розвитку, у неї немає ні наук, ні мистецтв, в той час як людина, в силу закону, який ще належить вивчити, прагне відобразити свої звичаї, свою думку і своє життя в усьому, що вона пристосовує для своїх потреб. Хоча ... терплячі зоографи показали, наскільки цікаві звичаї тварин, все ж звички кожної з них, принаймні на наш погляд, однакові в усі часи, а тим часом звичаї, одяг, мова, житло князя, банкіра, артиста, буржуа, священика, бідняка зовсім різні і змінюються на кожному щаблі цивілізації. Таким чином, треба було написати твір, який повинен був охопити три форми буття — чоловіків, жінок і речі, тобто людей і матеріальне втілення їхнього мислення, — словом, зобразити людину і життя.

<...> Випадок — найбільший романіст світу; щоб бути плідним, потрібно його вивчати. Самим істориком повинно було виявитися французьке Суспільство, мені залишалося тільки бути його секретарем. Складаючи опис вад і чеснот, збираючи найяскравіші випадки прояву пристрастей, зображуючи характери, вибираючи найголовніші події з життя Суспільства, створюючи типи шляхом з'єднання окремих рис численних однорідних характерів, можливо, мені вдалося б написати історію, забуту стількома істориками, — історію звичаїв. Запасшись ґрунтовним терпінням і мужністю, я, може бути, доведу до кінця книгу про Францію XIX століття, книгу, на відсутність якої ми всі нарікаємо і якої, на жаль, не залишили нам про свої цивілізації ні Рим, ні Афіни, ні Тир, ні Мемфіс, ні Персія, ні Індія.

<...> Суть письменника, те, що його робить письменником і, не побоюся цього сказати, робить рівним державному діячеві, а мож-

ливо, і вище його, — це певна думка про людські справи, повна відданість принципам. «Письменник повинен мати тверді думки в питаннях моралі і політики, він повинен вважати себе вчителем людей, бо люди не мають потреби в наставниках, щоб сумніватися», — сказав Бональд. Я рано сприйняв як правило ці великі слова, які однаково є законом і для письменника-монархіста, і для письменника-демократа.

Людина ані добра, ані зла, вона народжується з інстинктами і схильностями; Суспільство аж ніяк не псує її, як вважав Руссо, а вдосконалює, робить кращою; але прагнення до вигоди, зі свого боку, розвиває її погані схильності ... життя соціальне походить на життя людини. Народи можна зробити довговічними, тільки приборкавши їхній життєвий порив.

<...> Я пишу при світлі двох вічних істин: релігії і монархії, необхідність тієї та іншої підтверджується сучасними подіями, і кожен письменник, що володіє здоровим глуздом, повинен намагатися вести нашу країну у напрямку до них. <...> Я розглядаю як справжню основу Суспільства сім'ю, а не індивід.

<...> Праця, розпочата мною, буде настільки ж великою, як і історія: я повинен викласти її зміст, поки що неясний, загальні початки і моральну мету.

<...> Найбільш сумлінні моралісти сильно сумніваються в тому, що в Суспільстві можна знайти стільки ж хороших, скільки поганих вчинків; в картині ж, яку я створюю, більше осіб добродесних, ніж гідних осуду; вчинки негожі, помилки злочину, починаючи від найлегших і закінчуючи найтяжчими, завжди знаходять у мене людське і Божественне покарання, явне або таємне.

<...> Як сказав Наполеон, для монархів і державних діячів існують дві моралі: велика і мала. *Сцени політичного життя* засновані на цьому прекрасному міркуванні. Історія не зобов'язана, на відміну від роману, прагнути до вищого ідеалу. Історія є або повинна бути тим, чим вона була, в той час як *роман повинен бути кращим світом*, сказала пані Неккер. Але роман не мав би ніякого значення, якби при цьому піднесеному обмані він не був правдивим в подробицях.

<...> Я не вірю в постійне вдосконалення людського Суспільства, я вірю у вдосконалення самої людини. Ті, хто думає знайти у мене намір розглядати людину як створіння закінчене, сильно помиляються.

<...> Це не мала праця — зобразити дві або три тисячі типових людей певної епохи, бо така в кінцевому рахунку кількість типів, що представляють кожне покоління, і «Людська комедія» їх стільки вмістить. Така кількість осіб, характерів, така безліч життів вимагала певних рамок і, хай вибачать мені такий вислів, галерей. Звідси настільки природні, вже відомі, розділи мого твору: *Сцени приватного життя, провінційного, паризького, політичного, воєнного і сільського*. За цими шістьма розділами розподілені всі *нарис*и *вдач*, що утворюють спільну історію Суспільства, зібрання всіх подій і діянь, як сказали б наші предки. До того ж ці шість розділів відповідають основним думкам. <...> *Сцени приватного життя* зображують дитинство, юність, їхні помилки, в той час як *сцени провінційного життя* — зрілий вік, пристрасті, розрахунки, інтереси і честолюбство. Потім в *сценах паризького життя* дана картина смаків, вад і всіх неприборканих проявів життя, викликаних правами, які властиві столиці, де одночасно зустрічаються крайнє добро і крайнє зло.

Кожна з цих частин має властиве їй забарвлення: Париж і провінція, соціально протилежні, послужили тут невичерпними джерелами. <...> Моя праця має свою географію, так само як і свою генеалогію, свої сім'ї, свої місцевості, обстановку, дійових осіб і факти, також вона має свій гербовник, своє дворянство і буржуазію, своїх ремісників і селян, політиків і денді, свою армію — словом, весь світ.

Зобразивши в цих трьох відділах соціальне життя, мені залишалося показати ... життя, що протікає, так би мовити, поза загальних рамок, — звідси *сцени політичного життя*. Після цієї картини Суспільства треба було ще показати його в стані найвищої напруги, яка виступила зі свого звичайного стану — будь-то для оборони або для завоювання. Звідси *сцени військового життя*. <...> Нарешті, *сцени сільського життя* являють собою немов би вечір цього довгого дня, якщо мені дозволено назвати так драму соціального життя.

Таке підґрунтя, повне осіб, повне комедій і трагедій, над яким височіють *філософські етюди*, друга частина роботи, де знаходить своє вираження соціальний двигун всіх подій, де зображені руйнівні бурі думки, почуття за почуттям. <...>

Ще вище знайдуть місце *аналітичні етюди*, про які я нічого не скажу, так як з них надрукований тільки один: «Фізіологія шлюбу». <...>

Величезний розмах плану, що охоплює одночасно історію і критику Суспільства, аналіз його виразок і обговорення його основ дозволяють, на мою думку, дати йому ту назву, під якою він з'являється тепер: «Людська комедія».

*(Бальзак О. де. Собрание сочинений в 15 т. Т. 1. Предисловие к «Человеческой комедии». Москва: ГИХЛ, 1951. С. 1-18).*

*Т.І. Тверітінова*

### ТРИ КІНОВЕРСІЇ ІСТОРІЇ КОХАННЯ О. ДЕ БАЛЬЗАКА: ЕКРАНІЗАЦІЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Як зазначав А. Моруа, «життя великої людини само по собі надзвичайно цікаве. Сам Бальзак, основою світогляду якого була ідея єдності світу, залюбки повторював, що «потаємні закони почуттів і плоті» тяжіють і над творчістю, і над життям... Бурхливе взаємопроникнення думок, вчинків, зустрічей пана Оноре де Бальзака, мов цілющі джерела безнастанно живили «Людську комедію» [Моруа А. Прометей, або Життя Бальзака. Київ, 1977. С. 3]. Саме такі завдання ставили перед собою автори белетризованих біографій письменника Р. Бенджамен, А. Моруа, А. Бійї, С. Цвейг. В ХХ столітті до цього долучився й кінематограф: з'явилися три екранізації історії кохання Бальзака й Ганської, які зосередили свою увагу на висвітленні окремого періоду життя видатного письменника, пов'язаного з поїздками до України: «Помилка Оноре де Бальзака» (1968), «Велике кохання Бальзака» (1973) і «Бальзак» (1999).

В літературознавстві ХХ ст. в більшій чи меншій мірі в дослідженнях життя і творчості письменника приділялась увага цій історії кохання (М. Бутрон «Правдивий образ пані Ганської», П. Арро «Пані Ганська. Останнє кохання Бальзака», С. Корвін-Піотровська «Бальзак і слов'янський світ», Л.П. Гроссман «Бальзак в Росії», Д.С. Наливайко «Оноре Бальзак. Нарис життя і творчості», А. Вюрмсер «Нелюдська комедія» та ін.). Серед сучасних художніх досліджень даної проблеми можна виокремити повість-есеї Г. Шкляра «Північна Зоря Бальзака» (2003), який зробив спробу звільнитись від ста-

лого стереотипного сприйняття Ганської та її стосунків з французьким письменником.

Варто зазначити, що в літературознавстві й у мистецтвознавстві екранізації життя Бальзака, зокрема кіноінтерпретації його роману з Ганською, не брались до уваги науковців, чим і був обумовлений вибір нашого дослідження. Мета його — проаналізувати і порівняти три фільми біографічного жанру, режисерське й акторське тлумачення подій і образів головних героїв.

Біографічний жанр в кіномистецтві (або байопік — від скорочення англійських слів *biographical picture*) — один з найцікавіших і найпопулярніших. Зазвичай в основу такого фільму покладена історія життя відомої людини. Тож від творців байопіку потрібна неабияка увага до архівних джерел, робота з мемуарною та документальною літературою, консультантами, щоб найбільш достовірно відтворити реальне життя реальної людини. На думку К.К. Огнева, «в кожному фільмі можна виділити три аспекти: суб'єктивне — авторське начало, об'єктивне — що позначає можливості кіномови — начало й політичне, яке характеризує час створення фільму» [Огнев К.К. Реализм истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на основе мирового кинопроцесса: Дис... д-р искусствovedения 17.00.03. Москва, 2003. С. 84]. Кожний біографічний фільм передбачає кінодраматургічну переробку існуючої історії життя особистості, він транслює образ цієї особистості й конструює публічну пам'ять. Слід враховувати й такий аспект, як художність, за допомогою якої історія життя особистості «вбудовується» в матрицю публічної пам'яті. Сучасна американська дослідниця Е. Чешир пропонує класифікувати фільми-біографії за професією головного героя: фільми про музикантів, режисерів, акторів, письменників та ін. При цьому вона зазначає, що фільм-біографія завдяки властивості змінювати жанрову форму є метажанром, який містить ознаки історичного, епічного фільму, мелодрами й навіть трилеру [Cheshire E. *Bio-pics: a life in pictures*. Columbia, 2015. 144 p.].

Звернення світового кінематографу ХХ століття до особистості О. де Бальзака свідчить про інтерес не тільки до Бальзака-письменника, творця «Людської комедії», але й до Бальзака-людини, з його насиченим особистим життям. Три кінострічки — «Помилка Оноре де Бальзака», «Велике кохання Бальзака» і «Бальзак»,



створені кінематографістами різних країн, по-своєму намагаються представити період другої половини 40-х рр. XIX століття в житті письменника.

Фільм радянського режисера Т. Левчука «Помилка Оноре де Бальзака» (1968) був знятий за сценарієм Н. Рибак, автора однойменного роману. Події розгортаються за хронологічною послідовністю: осінь 1847 р. — перший приїзд до Верхівні, від'їзд до Франції в лютому 1848 р. — революція в Парижі 1848 р. — другий приїзд наприкінці вересня 1848 р., довгоочікуване вінчання в Бердичеві, повернення подружжя до Парижа і смерть письменника в серпні 1850 р. За жанром — це не тільки художній байопік, але й історичний фільм, тому що розгортається широка панорама політичного, соціального, літературного життя певного періоду історії, яка впливає на приватне життя героїв. Назва фільму, музика, вступне звернення письменника до глядацької аудиторії («Зараз почнеться повість про останні роки мого життя, коли я випив гірку чашу краху моїх сподівань») — все налаштовує на сприйняття цієї історії як драматичної.

Події в фільмі подаються крізь призму радянської ідеології й соцреалізму. Імператор Микола I розмірковує про можливість приїзду Бальзака на тлі військових навчань, за письменником стежать, Ганська пропонує Бальзакові написати про захоплюючі враження від російської дійсності, що, власне, й намагався зробити письменник в незакінченому «Листі про Київ». Характери героїв, не зважаючи на майстерну гру акторів (В. Хохряков — Бальзак, Р. Ніфонта — Ганська) подаються в фільмі на одній домінанті, з яскраво вираженою приналежністю до їхнього статусу. Ганська — пихата егоїстка, яку лише захоплює кохання видатного письменника. Вона, як і її аристократичне оточення (Мнішек, Зарицький та ін.), жорстоко ставиться до своїх кріпаків, українських селян. Бальзак, який налаштований демократично, не схвалює її поведінку: він дружньо спілкується з селянами, відвідує контрактовий ярмарок, слухає спів сліпого кобзаря. Як гуманіст, він не поділяє захоплення повсталого Парижа 1848 р., розуміючи, що за революцією прийде жорстока диктатура. Але фатальне кохання до Ганської, як подається в фільмі, й стало причиною гіркового розчарування й передчасної смерті письменника. Врешті решт, попередження його друга В. Гюго про марне «прагнення посісти місце серед тих, чий світ він руйнував своїм без-

пощадним пером», виявилось пророчим [Рыбак Н. Ошибка Оноре де Бальзака. Москва: Сов. писатель, 1979. С. 28].

Серіал «Велике кохання Бальзака» («Wielka miłość Balzaka») був знятий польськими та французькими кінематографістами в 1973 р. Вже сама назва свідчить про інший, суттєво інший, ніж радянський, погляд на історію кохання Бальзака і Ганської. Впродовж семи серій автори фільму (режисер В. Соляж, сценаристи Є.С. Ставіньський та І. Жаміак) розповідають про роман героїв тривалістю вісімнадцять років. Лінійна композиція твору підпорядкована історії їхніх стосунків, в яких було все: і романтична інтрига — лист від «Іноземки», зустріч в мальовничому Невшателі, подальше листування, таємні побачення, навіть семирічний розрив і мовчання, яке тривало до смерті чоловіка Ганської, поїздки до Санкт-Петербурга, до України, очікування дозволу на шлюб — і так до 1850 р., впродовж якого відбулися щаслива подія — вінчання закоханих, і сумна — смерть письменника за п'ять місяців після одруження. В фільмі не приховується, що первісною причиною активного зацікавлення Ганською з боку Бальзака було усвідомлення її статусу (графиня) і статків (мільонерша). Але, як показує подальший перебіг подій, лише глибокі почуття взаємного кохання могли витримати тривалу перевірку часом.

Автори фільму крім візуалізації життя головних героїв також візуалізують їхню національну ідентичність. В першу чергу це стосується Евеліни Ганської та її польського оточення. Розмірене життя маєткового дворянства, візити й гостювання родичів і знайомих, польські національні традиції, веселощі селян, які приходять до палацу у Верхівні, щоб привітати зі святом, картини природи — все це подається з певною романтизацією. Ганська (актриса Б. Тишкевич) постає гідною представницею аристократичного роду Ржевуських: розумна, стримана, витончена. Вона була втіленням жіночого ідеалу Бальзака (актор П. Мейран), головною героїнею його великого кохання. Фільм достовірно й яскраво відображує європейське культурне життя 30-40-х рр. XIX століття.

У 1999 р. до 200-річного ювілею письменника з'явився французько-італійський міні-серіал «Бальзак» з підзаголовком «Життя в пристрасті». Фільм режисера Ж. Дайяна за жанром є кар'єрним байопіком: показується непростий шлях письменника до слави, стосунки з людьми з найближчого оточення — родичами, друзями й

ворогами в літературному світі, кредиторами, жінками. З усіх жінок автори фільму особливу увагу приділяють взаєминам з владною і вимогливою матір'ю і Ганською, майбутньою дружиною.

Дотримуючись вірності фактам історії життя письменника, творці фільму намагаються проникнути в його духовний світ, зрозуміти його світогляд і систему цінностей. Фільм починається сценою відвідування матір'ю Бальзака під час його навчання в Вандомському колежі, другого за чотирирічний період, холодного і неприємного. І в наступному епізоді — сцені прощання з помираючим сином — мати нарешті усвідомлює глибину втрати, щоб наприкінці зізнатись, що вона ним пишається. Такий початок сюжету робить композицію фільму кільцевою, замкненою в собі, оскільки глядач відразу бачить її фінал, фінал життя героя.

Сюжетна лінія Бальзак-Ганська формується наприкінці другої серії і поступово завойовує головне місце в подальшій долі письменника. Прагнення Бальзака до статків і слави примушувало його багато й виснажливо працювати й тішити своє марносластво в романах із заможними аристократками. Пристрасть — ось головна рушійна сила Бальзака в його житті, творчості й коханні. Варто зазначити, що актор Ж. Депардье, незважаючи на зовнішню несхожість, зумів показати внутрішній світ письменника, його невгамовну життєву енергію. Актриса Ф. Ардан, створюючи образ Ганської, акцентувала увагу не лише на її зовнішній привабливості, а й на здатності на глибокі почуття, шляхетності вчинків, коли вже не кохання, а жалість і ніжність допомагали їй бути поруч із тяжкохворим чоловіком до кінця.

Отже, кожна екранізація історії кохання Бальзака й Ганської репрезентує своє власне бачення подій, вчинків, героїв. І той інтерес в літературі та кіномистецтві, який не згасає з плином часу, свідчить про неординарність особистості французького митця та його обра-ниці.

*(Тверітінова Т.І. Три кіноверсії історії кохання О. де Бальзака: екранізація як інтерпретація. Оноре де Бальзак: грані, інтерпретація, Україна: збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 220-річчю з дня народження письменника. Київ: «Видавництво Людмила», 2019. С. 445-450).*

*Б. Пастернак*

## БАЛЬЗАК

Париж в золотих тельцах, в дельцах,  
В дождях, как мщенье, долгожданных.  
По улицам летит пыльца.  
Разгневанно цветут каштаны.

Жара покрыла лошадей  
И шелканье бичей глазурью  
И, как горох на решете,  
Дрожит в оконной амбразуре.

Беспечно мчатся тильбюри.  
Своя довлеет злоба дневи.  
До завтрашней ли им зари?  
Разгневанно цветут деревья.

А их заложник и должник,  
Куда он скрылся? Ах, алхимик!  
Он, как над книгами, поник  
Над переулками глухими.

Почти как тополь, лопоух,  
Он смотрит вниз, как в заповедник,  
И ткет Парижу, как паук,  
Запокойную обедню.

Его бессонные зенки  
Устроены, как веретена.  
Он вьет, как нитку из пеньки,  
Историю сего притона.

Чтоб выкупиться из ярма  
Ужасного заимодавца,  
Он должен сгинуть задарма  
И дать всей нитке размотаться.

Зачем же было брать в кредит  
Париж с его толпой и биржей,  
И поле, и в тени раки  
Непринужденность сельских пиршеств?

Он грезит волей, как лакей,  
Как пенсией — старик-бухгалтер,  
А весу в этом кулаке  
Что в каменщиковой кувалде.

Когда, когда ж, утерши пот  
И сушь кофейную отвеев,  
Он оградится от забот  
Шестой главою от Матфея?

#### СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 4

#### «ПАНІ БОВАРІ» Г. ФЛОБЕРА ЯК НОВИЙ ТИП РЕАЛІСТИЧНОГО ПСИХОЛОГІЧНОГО РОМАНУ (2 год)

#### **Завдання**

1. Пояснити сенс підзаголовку роману.
2. Схарактеризувати такі риси світогляду Флобера, як ставлення до сучасного суспільства, буржуа, історії, прогресу, щастя. Як вони позначилися на романі «Пані Боварі»?
3. Простежити по тексту авторське ставлення до книжкової, музичної та художницької продукції, що впливала на формування ідеалу життя. Визначити, підтверджуючи прикладами, авторську позицію.
4. Обґрунтувати відповідь на питання: якого ефекту досягає письменник в епізоді розмови Родольфа і Емми на сільськогосподарській виставці. Яке нове світло проливає цей епізод на проблему «Флобер і романтизм»?
5. Дати відповідь на питання: що поєднує Емму Боварі з толстовською Анною Кареніною?

## ПЛАН

1. Творча історія роману Г. Флобера «Пані Боварі». Проблема прототипів. Сміслові навантаження підзаголовку роману.
2. Тематика і проблематика твору. Специфіка жанру. Розробка теми «втрачених ілюзій».
3. Сюжетно-композиційні особливості роману. Специфіка конфлікту. Романний хронотоп.
4. Характеристика образу головної героїні: виховання, освіта, погляди на життя. Боварі і боваризм.
5. Другорядні персонажі в романі. Символічне навантаження образу сліпого жебрака.
6. Об'єктивний метод Флобера в романі «Пані Боварі». Особливості психологізму.

**Обов'язкова література**

1. Флобер Г. Пані Боварі (будь-яке видання).
2. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. Москва: Гослитиздат, 1955. 524 с.
3. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. 2-е изд. Москва: Высшая школа, 1977. 304 с.
4. Ржевская Н.Ф. Гюстав Флобер. *История всемирной литературы*: В 9 т. Т. 7. Москва: Наука, 1990. С. 254-264.
5. Наливайко Д.С. Роман, що започаткував новітню прозу. *Флобер Г. «Пані Боварі». Проста душа*. Харків: Фоліо, 2002. С.3-18.
6. Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої пол. ХІХ-поч. ХХ ст. Посібник. Київ: КГОВЦ «Полікультурний світ», 2005. С. 9-37.
7. Тверитинова Т.И. Флобер и Мопассан: лекарство от боваризма. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. [Гол. ред. В.А.Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 398-406.

**Додаткова література**

1. Єременко О.В. У полоні романтичних уявлень, або Обережно: боваризм (за романом Г.Флобера «Пані Боварі»). *Всесвітня літ в сер. навч. закл. України*. 1999. № 7. С. 42-44.
2. Дитькова С.Ю. «Счастье — обман, поиски которого причиняют все житейские бедствия...». Проблемное изучение романа Г.Флобера «Госпожа Бовари» в 10 классе. *Всесвіт. літ. та культ. в навч.закладах України*. 2000. № 6. С. 29-33.

3. Крячек Н.Ю. Вивчати не зовнішню канву змісту твору, а його художню романність. Естетико-стильовий аналіз роману Г. Флобера «Пані Боварі». *Всесвіт. літ. в сер. навч. закл. України*. 2001. № 6. С. 35-39.

### Методичні рекомендації

Г. Флобер (**Gustave Flaubert, 1821-1880**) — один з видатних французьких реалістів XIX століття, творчість якого визначила цілу епоху в розвитку національної та світової літератури. Письменник був представником другого періоду французького реалізму, особливості якого дуже яскраво презентує його творчість. Реалізм 50-60-х років — на відміну від попередніх десятиліть — характеризувався споглядальністю, статичністю в мистецтві, послабленням естетичної позиції митців, впливом позитивістської філософії. Для розуміння складного художнього методу Флобера необхідно чітко засвоїти систему його суспільно-політичних, філософських і естетичних поглядів, їхню глибоку суперечливість. Песимістичний погляд письменника на суспільний розвиток був зумовлений соціальними подіями і захопленням естетикою позитивізму та натуралістичним пантеїзмом. Деякі принципи свого світогляду він розробив із досвіду революції 1848 р. Для Флобера філософія була не тільки засобом пізнання світу, але й своєрідним опором проти хаосу повсякденного існування, порятунком від буржуазної дійсності. Тому й з'являється в його естетичній платформі образ «вежі зі слонової кістки», на вершині якої можна бачити «сяючі зірки і не чути індиків». В творчості письменника ця формула мала важливе значення в боротьбі з літературою «здорового глузду» та з тенденційним романтичним мистецтвом.

Естетичні погляди Флобера зумовлюють деякі особливості його творчого методу: єдність форми і змісту, особливий стиль для більш точного відображення життя, специфіка ставлення до сюжету («Немає поганих сюжетів, якість твору залежить не від сюжету, а від художнього втілення»), визначення цінності твору (не в привабливій інтризі, а в глибокому і всебічному пізнанні дійсності, в її філософській інтерпретації, в зображенні її типових рис).

В романі «Пані Боварі» (1851-1856 рр.) Г. Флобер виявив себе як продовжувач традицій попередньої реалістичної літератури

(насамперед, творчості Бальзака) і як непересічний письменник, філософ, психолог. «Пані Боварі» — це соціально-психологічний роман, і з'ясувати його специфіку — головна мета семінарського заняття.

При підготовці до першого питання необхідно простежити реалізацію задуму роману через повість «Пристрасть і добродієність» — характерна ознака принципу пружини в творчості письменника. Серед прототипів можна зупинитися на родині Деламарів і Прадье, проте цікаво простежити, які факти біографії і світосприйняття Флобера співпадають з його головною героїнею, щоб з'ясувати висловлення «Пані Боварі — це я!» (див. завдання № 1 і № 2).

У відповіді на друге питання плану слід зазначити багатотемність роману: провінційні звичаї, які призводять до деградації людської душі, обумовленість характеру героя навколишнім середовищем, тема кохання, втрачених ілюзій, які автор розглядає зовсім по-іншому, ніж Бальзак.

Характеризуючи сюжетно-композиційні особливості роману, необхідно визначити лінійність сюжету. Експозиція — знайомство з Шарлем і Еммою, їхнім дитинством, формуванням світогляду (див. завдання № 3). Головний конфлікт твору — конфлікт між ілюзією та буденністю. Кульмінація — намагання героїні вибратися з боргів, наслідку її життя в ілюзіях. Розв'язка — самогубство героїні через нестачу грошей на красиве життя. Стосовно романного хронотопу (часу і простору), слід зауважити, що, незважаючи на те, що події відбуваються в Нормандії в 40-і рр. ХІХ ст., простір значно розширюється: це вся Франція як велика провінція, втілення духовного зубожіння і деградації.

Розглядаючи образну систему, слід зазначити, що портретні характеристики героїв замінюються «мовою речей», увагою до одягу, інтер'єру, деталей побуту, пейзажу, квітів, простежується зв'язок між різними елементами тексту (див. завдання № 4), що дає уявлення про психологічний настрій героїв. Доцільно, характеризуючи образ Емми, порівняти її з толстовською Анною Кареніною (див. завдання № 5), з'ясувавши сутність боварізму (намагання жити ілюзорним життям). Г. Флобер зауважував стосовно особливого характеру свого психологічного методу: «Я впевнений, що найбільш скаженілі фізичні бажання несвідомо позначаються



у стремлінні до ідеалу, так само, як найбрудніша розпушта плоті породжується лише одним бажанням неможливого, благородною жагою вищого щастя».

На завершення заняття необхідно з'ясувати сутність об'єктивного методу письменника, і як він був застосований в тексті роману.

**Основні поняття:** авторське усуння, антропоцентризм, боваризм, метод «пануючої пристрасті», натуралістичний пантеїзм, невласне пряма мова, об'єктивний метод, психологізм, реалістичний психологічний роман, синтетичний стиль, «чисте мистецтво».

О.М. Ніколенко

## ГЮСТАВ ФЛОБЕР

<...> У 1850 році Флобер писав поетові Луї Бульє: «Ми з тобою з'явилися на світ чи то надто рано, чи то надто пізно. Нашою справою буде найбільш важке і найменш почесне: перехід». «Художник переходу» — це певний ключ до флоберівської естетики і флоберівської поезики (Д. Затонський).

### «Об'єктивний стиль» Г. Флобера

<...> Г. Флобер вважав, що «стиль є спосіб мислення, тому, якщо ваш задум слабкий, він ніколи не напише складно», «стиль так само за словами, як і в словах, це так само душа, як і тіло твору».

Стиль Г. Флобера тісно пов'язаний зі світоглядно-естетичною позицією митця.

Особливості об'єктивного стилю» Флобера:

— літературна творчість — передусім дослідження відчуженої реальності;

— автор рішуче відмежовується від реальності, він перебуває ніби збоку, спостерігає й аналізує все ніби з якоїсь вищої, об'єктивної точки зору, уподібнюючись вченому, котрий проводить експеримент;

— точність у зображенні подібна точності в науці: за науку говорять факти, так само й митець повинен уникати висновків, моралізаторства, оцінок;

— художник має уподібнитися вченому-природознавцю й «розтинати» пером життєві явища й типи, при цьому бути безпристрасним і об'єктивним, особисте втручання, емоції неприпустимі; борючись із суб'єктивізмом романтиків, у яких автор стояв у центрі твору, Г. Флобер наполягав на усуненні прямої авторської присутності, він вважав, що автор має бути у творі як Бог у світобудові — всюди і ніде;

— розширення меж мистецтва: немає поганих і гарних сюжетів, сюжети всі однакові, адже кожний приховує у собі сутність, яку має віднайти у процесі дослідження художник;

— у мистецтві матеріал нічого не вирішує, головне — як цей матеріал осмислений митцем (сюжетний інтерес не є інтерес художній, а тому не визначає естетичної вартості твору, він, навпаки, може завадити художності, відволікти від думки й справжньої краси пошуку прихованих сутностей і зв'язків між ними);

— об'єктивний стиль Г. Флобера втілюється у широкому використанні невластивих прямої мови (що давала можливість уникнути прямих авторських оцінок, а змушувала персонажів говорити начебто за самих себе), «поезії речей» (речі, одяг, деталі тощо надзвичайно промовисті у творах Флобера, вони «говорять» більше про героїв, ніж автор), підтексту та ін.

### Об'єктивний метод Г. Флобера у романі «Пані Боварі»

<...> Дійсність — основний об'єкт зображення Флобера. І щоб краще її пізнати, дослідити, він вдається до досвіду не тільки літератури, а й різних галузей мистецтва й науки. Письменник вводить у твір різні «документи епохи» — листи, газетні статті, судові постанови. Він використовує досвід фізіології, медицини з відповідною термінологією, пояснює ті чи ті явища з медичної точки зору. У романі відбивається й досвід політики, соціології й філософії. Різноманітні філософські теорії випробовуються на свою дієвість (наприклад, філософія романтизму, філософія пози-

тивізму, точаться розмови довкола ідей Вольтера, Руссо, Гольбаха та ін.).

Флобер присвячує чимало рядків детальному опису інтер'єрів, містечкових пейзажів. Тут кожна деталь, кожна подробиця свідчить про «сірість» буденності... У другій частині в описі Йонвіля-л'Аббеї автор досягає достовірної точності (хоча містечка цього насправді не існувало) за рахунок численних деталей ландшафту. Автор дає «точні» відомості про те, як туди доїхати, скільки їхати до містечка, про двори, виразні прикмети Йонвіля — церкву, ринок, мерію, аптеку пана Оме. <...> Та сіра дійсність, що оточує героїв, насправді не є життям, а лише повільним відмиранням усього живого, почуттів, мрій, ілюзій...

*Основний конфлікт роману — це конфлікт ілюзії та нищої буденності, романтичної мрії та brutальної дійсності.*

<...> Флобер показує романтизм без звичайної для нього поетики. Б. Реїзов слушно зазначає, що вперше в цьому романі «романтична туга стає об'єктом» соціального дослідження і характеристики сучасності». Сам Флобер писав під час роботи над твором: «це не та звичайна пошла нудьга, яка має причиною порожнє життя чи хворобу, але нудьга сучасна, котра роз'їдає зсередини і робить із живої людини ходячу тінь, мислячий привид». Отже образ Емми Боварі набуває величезної сили узагальнення. Він стає символом сучасності (Б. Реїзов). Весь твір спрямований на те, щоб зруйнувати ілюзорність мрій Емми.

<...> Г. Флобер начебто безпристрасно описує все, що оточувало Емму, але за всіма цими описами прихована глибока авторська іронія, яка дозволяє відчувати всю відразу до дійсності. Романтичний розлад мрії та дійсності переживає Емма, але не автор. Саме іронія свідчить про те, що в автора немає вже тих ілюзій, що в Емми. Він тверезо й об'єктивно сприймає дійсність, яку начебто «препарує», досліджує, щоб виявити всю її нищість. Іронія стає засобом пізнання. Вона дозволяє вийти за межі власної особистості і сприяє об'єктивному мистецтву.

<...> Контраст стає основним засобом розкриття основного конфлікту, який переживає героїня. Це вже не той романтичний контраст, що підносив героя над буденною дійсністю. У Г. Флосера, навпаки, контраст ще більше підкреслює зв'язок героїні з нищою дійсністю, від якого їй нікуди тікати. Ця дійсність полонить її, і як

би далеко не сягали її мрії, дійсність постійно нагадує про себе. Наприклад, у сцені приготування до балу велике значення відіграє підтекст. Взагалі, у Флобера нерідко набуває великого значення не стільки те, що сказано, скільки те, що не сказано, що пропущено. «Він (Шарль) бачив її в дзеркалі ззаду. Свічки освітлювали її з обох боків. Темні очі здавалися зовсім чорними; волосся, укладене в гладенькі бандо, злегка випнуті над вухами, лисніло синюватим відливом, в шиньйоні тремтіла на хисткій стеблині троянда, і штучні росянки вигравали на її пелюстках. Сукня була блідо-шафранового кольору, оздоблена трьома букетами роз-помпон із зеленню. Шарль хотів поцілувати Емму в плече.

— Облиш! — сказала вона. Сукню помнеш». У цьому фрагменті Емма відмовляє Шарлю в поцілунку начебто через сукню, але з усієї попередньої оповіді ми розуміємо, що тут не про сукню йдеться. Емма просто вже перебувала мрією в тому іншому, казковому світі, якого так прагнула, і доторк Шарля здавався їй руйнуванням усіх цих мрій, де вона вже була казковою прекрасною героїнею у прекрасному замку Воб'ессар.

<...> Емма намагається подолати розрив мрії та дійсності у житті. Вона купляє план Парижа, уявляє собі, як вона подорожує його вулицями, виписує дамські журнали, цікавиться сучасною модою, читає Бальзака і Жорж Санд, тобто робить усе те, як їй здавалося, роблять жінки в тому, кращому світі, далекому від неї. Речі, побут, що більше говорять за саму героїню. Флобер використовує тут «мову речей», вони виражають і мрії героїні, і всю її ненависть до буденного середовища. Емма міняє служницю, бере дівчинку Фелісіте, яку навчає прислужувати, як це заведено у світському товаристві. <...> Зміна побутових деталей свідчить про зміни у внутрішньому стані героїні. Невипадково у фінальній сцені першої частини з'являється весільний букет Емми. <...> Театральний жест Емми (жбурнула букет у вогонь), трохи романтичний, насправді має цілком реальне значення, яке навіть сама героїня ще вповні не усвідомила: життя не відбулося, воно згорає без цілі, без щастя, без надії, але позбутися цього життя неможливо.

<...> Талант Флобера полягав у тому, що він не просто звернувся до теми адюльтера. Не сам адюльтер обурював суспільство, яке фактично жило в його тенетах, і не бачило в цьому нічого аморального. <...> Флобер показав адюльтер як проблему суспільну, соціальну.

Зображуючи любовні стосунки Емми, він фактично викривав усе суспільство. Нищість суспільства штовхнула героїню до адюльтеру. Те ж саме суспільство і засудило її за адюльтер, воно ж її і вбило.  
<...>

*(Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої половини XIX-поч. XX ст.: Посібник. Київ: КГОВЦ «Полікультурний світ», 2005. С.9-37.)*

*Т.І. Тверітінова*

#### Г. ФЛОБЕР І Г. ДЕ МОПАСАН: ЛІКИ ВІД БОВАРІЗМУ

Головна героїня роману Г. Флобера «Пані Боварі» належить якщо не до вічних, то вже точно до безсмертних образів світової літератури. При достатній вивченості твору в сучасному літературознавстві Емму Боварі зазвичай представляють як героїню, яка переживає розлад з навколишнім світом і по-своєму протестує проти «життя кольору плісняви» (Б. Г. Реїзов, Я. Фрід, Д. С. Наливайко, О. М. Ніколенко). Тим часом в своєму дослідженні «У полоні романтичних уявлень, або Обережно: боварізм» О. В. Єременко розглядає в історії Емми Боварі загальнолюдську проблему: коли «романтичні ідеали, які не мають ніяких підстав в реальному житті, роблять людину своїм заручником і, нарешті, нищать її морально і фізично. Хвороба ця дуже небезпечна. Назва її — боварізм» [Єременко О.В. У полоні романтичних уявлень, або Обережно: боварізм» (за романом Г. Флобера «Пані Боварі»). *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 1999. № 7. С. 42]. На думку дослідниці, така хвороба загрожує кожному, хто подібно флоберівській героїні буде прагнути до життєвих змін, егоїстично керуючись лише власними бажаннями і потребами. В рамках компаративного аналізу найчастіше згадують ще одну героїню — Анну Кареніну з однойменного роману Толстого: таке ж прагнення до іншого життя, адюльтер, розчарування в мріях і самогубство. Однак письменники-реалісти лише вказували на подібне явище, залишаючи робити висновки са-

ним читачам. Флобер в своєму романі використовує об'єктивний стиль, в якому уникає конкретних оцінок, висновків, моралізаторства. Тим часом в зв'язку з поставленою проблемою слід звернутися до творчості ще одного письменника — Г. де Мопассана, літературного учня Флобера. На жаль, за межами дослідницької уваги опинилася його героїня Матильда Луазель з новели «Наместо», у якій спочатку присутні, висловлюючись медичною термінологією, всі симптоми боварізму і яка в силу сформованих життєвих обставин змогла їх подолати.

Введена ще О. де Бальзаком тема втрачених ілюзій в контексті літератури другої половини ХІХ століття отримує зміщення свого гендерного акценту. Якщо у Бальзака (1830-1840-і рр.) енергійні й рішучі герої в прагненні до багатства і кар'єри досить швидко втрачали свої романтичні ілюзії щодо піднесених почуттів, чесного і порядного життя, то вже в 1850-і роки в творчості Флобера таких героїв немає. На тлі самовдоволених і обмежених чоловіків Емма Боварі здається героїнею, адже саме вона протестує проти сірості та буденності міщанського життя.

Дочка фермера, що здобула освіту в монастирі разом з більш заможними ровесницями, пристрастилася до читання романтичних романів, які й вплинули на формування її внутрішнього світу і життєвих інтересів. Однак слід спочатку, як це робить В. В. Набоков, уточнити значення терміну «романтичний»: «той, що відрізняється мрійливим складом розуму, що захоплюється яскравими фантазіями, запозиченими головним чином з літератури (тобто швидше «романічний» ніж «романтичний») [Набоков В.В. Гюстав Флобер (1821-1880). «Госпожа Бовари» (1856). *Лекції по зарубіжній літературі*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 205].

Звичайне життя на природі Еммі була знайоме з дитинства, тому в книгах її приваблювало все незвичайне: «якщо вже море, то щоб неодмінно бурхливе, якщо трава, то щоб неодмінно серед руїн. Це була натура не стільки художня, скільки сентиментальна, її хвилювали не описи природи, але виливи почуттів, в кожному явищі вона шукала лише те, що відповідало її запитам, і відкидала як непотрібне все, що не задовільняло її душевних потреб» [Флобер Г. *Собр.соч.* в 3 томах. Т. 1. Москва: Худ. лит., 1983. С. 61].

У романах, які вона читала в монастирі, «тільки і було, що любов, коханці, коханки, переслідувані дами, що падають зомлілі у ві-

докремлених альтанках, листоноші, яких вбивають на всіх станціях, коні, яких заганяють на кожній сторінці, темні ліси, сердечне сум'яття, клятви, поцілунки в човнику при місячному світлі, солов'ї в гаю; кавалери, хоробрі, як леви, і лагідні, як ягнята, добродійні понад усякі можливості, завжди гарно вбрані, плачуть, як урни» [Флобер Г. Госпожа Бовари. Ibidem, с. 61]. «Справа не в тому, — резюмує В. Набоков, гарні чи погані ці романи. Справа в тому, що вона погана читачка. Вона читає емоційно, поверхнево, як підліток, уявляючи себе то однією, то іншою героїнею» [Набоков В.В. Гюстав Флобер (1821-1880). «Госпожа Бовари» (1856). Ibidem, с. 210]. Таким чином, в ілюзорному світі Емми складається своє уявлення про щастя.

Міф про ідеального мужчину (чоловіка) виникає в її уяві ще до весілля з Шарлем Боварі: «повинен знати все, бути завжди на висоті, повинен викликати в жінці силу пристрасті, розкривати перед нею всю складність життя, присвячувати її в усі таємниці буття» [Флобер Г. Пані Боварі. Ibidem, с. 65]. Важливе місце в її мріях посідає романтичний антураж їхнього життя: гори, водоспади, лимонні дерева, вечірні сидіння «на терасі вілли удвох, рука в руці, щоб дивитися на зірки і мріяти про майбутнє» [Флобер Г. Пані Боварі. Ibidem, с. 64]. Романтична Емма живе в двох вимірах: реальному і вигаданому. Навколишнього світу з його провінційною буденністю, спокійним і одноманітним життям з пересічним чоловіком вона віддає перевагу світу своїх ілюзій, де уявляє себе витонченою світською дамою в атмосфері розкоші і поклоніння.

Однак якщо на початку свого сімейного життя Емма ще не уявляє, що їй потрібно, то після відвідин балу в замку Воб'есар вона на власні очі переконується в матеріалізації її ідеального світу, в якому вона танцювала з аристократами, сиділа з ними за одним столом, їла вишукані страви. «Поїздка в Воб'есар розколола її життя — так гроза за одну ніч пробиває іноді в скелі глибоку ущелину», — зауважує Флобер [Флобер Г. Пані Боварі. Ibidem, с. 78]. Благоговійно уклавши в комод свій бальний наряд, вона звертає увагу на атласні туфлі, підошви яких пожовкли від навощеного паркету. «З її серцем трапилося те ж саме, що і з туфельками; від зіткнення з розкішшю на ньому залишилося щось незабутнє» [Флобер Г. Пані Боварі. Ibidem, с. 78].

Серед спогадів і жалю про минулий бал особливе місце посідає зелений шовковий портсигар, загублений кимось із гостей. Емма в

своїх відокремлених роздумах представляє цілу історію цієї речі, отриманої віконтом, можливим її власником, в подарунок від коханки. Уява її використовує звичайний набір романтичних штамів: заборонене кохання, пристрасні побачення, обстановка кімнати з квітами і годинником в стилі Помпадур (коханки короля Людовика XV) та, нарешті, Париж, куди поїхав віконт. Саме після незабутнього балу в Воб'єсарі в Емминих ілюзіях починає формуватися міф про Париж. Вона купує карту Парижа, випишує дамський журнал, де читає все підряд про прем'єри, про перегони, про вечори, стежить за модами, за розпорядком прогулянок у Булонському лісі та поїздками до Опери. Столичне життя уявляється їй зі сторінок романів Е. Сю, О. де Бальзака, Жорж Санд. У багряній заграві цьому житті Емма виділяє кілька картин, які були для неї зображенням людства в цілому. Світ дипломатів, «довгих мантій, великих таємниць, душевних мук, які приховуються за посмішкою», герцогинь і чоловіків, «невизнаних талантів із зовнішністю гульвіс», актрис і літераторів, що вивищуються над усіма. «Чуттєва насолода розкішшю ототожнювалася в її розпаленій уяві з духовними радощами, витонченість манер — з витонченістю переживань» [Флобер Г. Пані Боварі. *Ibidem*, с. 80]. Міф цей хвилював її уяву і викликав остаточну огиду до повсякденного побуту цілий рік, коли вона чекала якоїсь події, яка б змінила її життя, рахувала, загинаючи пальці, скільки тижнів залишилося до балу в Воб'єсарі, проте більше запрошення не надійшло.

Особливо її обурює несправедливість провидіння, вона вважає себе не гірше за герцогинь, тужить за гучним життям і ганебними насолодами. Все це супроводжується проявом повної байдужості до себе й оточуючих, тяжкою депресією, нервовими розладами. «Психічні муки переростають у фізичні, загадкові хвороби пані Боварі — лише невротичні прояви незадоволеності життям», — зазначає О. В. Єременко [Єременко О.В. У полоні романтичних уявлень, або Обережно: боваризм» (за романом Г. Флобера «Пані Боварі». *Ibidem*, с. 43)].

Переїзд лікаря Боварі з дружиною з Тоста до Йонвіля-д'Аббеї слід розглядати не як початок нового життя в інших умовах, а початок загибелі героїні, спочатку моральної, потім фізичної.

Символічний факт пропажі Емминого песика під час переїзду до іншого міста. На це вказує В.В. Набоков: «пропажа цуценяти



... символізує кінець в міру романтичних, меланхолійних мрій в Тості та початок більш пристрасного періоду в фатальному Йонвілі» [Набоков В.В. Гюстав Флобер (1821-1880). «Госпожа Бовари» (1856). Ibidem, с. 211-212]. Порода цуценяти обрана письменником не випадково: на гравюрах, які Емма розглядала в монастирі в кіпсеках своїх багатих подруг, саме такий хорт супроводжував томних поважних леді в екіпажах Думки героїні, ще неясні й невідзначені, постійно переключаються з предмету на предмет, подібно жвавості її цуценяти на прогулянці, поступово стверджуються у висновку: «Навіщо я вийшла заміж?». Якщо до поїздки в Воб'есар Емма мучилася від того, що чоловік їй дістався не такий розумний, вихований і привабливий, як її подругам по монастирю, то після балу, розвиваючи міф про Париж, вона шкодує про повну відсутність у нього честоловства: адже він своєю працею міг би прославити ім'я Боварі, яке носить і вона. Заслуговує на увагу ще одна деталь.

Серед зламаних і втрачених речей під час переїзду з Тоста до Йонвіля особливе місце посідає статуя гіпсового священика. Спочатку вона перебувала в саду тостівського будинку: «в глибині, під смереками, читав молитовник гіпсовий священик» [Флобер Г. Госпожа Бовари. Ibidem, с. 57]. Вдруге згадка про гіпсову статую з'являється незабаром після того, коли очікування Емми зазнали краху і запрошення в замок вони не отримали. Вона впадає в тяжку депресію, лише іноді виходячи в сад на прогулянку, і зауважує: «У священика в трикутному капелюсі, який читав молитовник під смереками біля огорожі, відвалилася права нога, потріскався гіпс від морозу, обличчя покриті білий лишай» [Флобер Г. Пані Боварі. Ibidem, с. 85]. До цього часу тріщина сталася в душі самої героїні після балу (про це пише Флобер), після року марних очікувань і мрій книги їй стають нецікавими, а більш-менш цнотливі ілюзії (священик з молитовником) остаточно розбиваються на дрібні шматки при переїзді до іншого міста. І спалений нею весільний букет, на який вона потрапила, готуючись до від'їзду, і який безжально кинула в огонь, — сприймається також як ознака загибелі не тільки сімейного життя героїні, але й її самої, причому зробленої власноруч.

У романі з ілюзіями героїні (необґрунтованими надіями, не здійсненою мрією) органічно пов'язана тема обману. Починається з того, що Емма обманує саму себе, мріючи про те, що в принципі

для неї, фермерської дочки, бути не може. Отримавши запрошення на бал, вона обманює себе ще раз, сподіваючись, що після цього життя її зміниться. Потім вона починає обманювати Шарля: після року марних очікувань Тост їй стає нестерпним, і вона своїми нервовими нападами запевняє чоловіка в шкоді місцевого клімату. У Йонвілі — воістину фатальному для неї місті — Емма вже безоглядно бреше, змагаючи від платонічної любові до Леона, переживаючи пристрасний роман з Родольфом, з Леоном («У Парижі всі так роблять!»), в шаленому прагненні розкішного життя за спиною чоловіка (і при його покірливому потуранні) вона в кінці кінців заплутується в боргах, руйнує не тільки моральне, а й матеріальне становище своєї родини, остаточно перетворившись на брехливе чудовисько — мадам Боварі, що зруйнувала своє життя і життя своїх близьких. Так що, на думку О.В. Єременко, роману Г. Флобера більше б підійшла назва «Загибель душі»: «дівча з романтичними ідеалами перетворюється на покірну «велінням плоті, жадобі грошей, томління пристрасті» жінку не всупереч логіці подій і правді характеру, а саме завдяки їм» [Єременко О.В. У полоні романтичних уявлень, або Обережно: боваризм» (за романом Г. Флобера «Пані Боварі». Ibidem, с. 42)].

Стереотип пані Боварі став об'єктом уваги подальшої літератури. Учень Флобера Мопассан в своїй творчості також неодноразово звертається до жіночого образу, в юності — наївному і романтичному, в зрілості — спустошеному і пригніченому через втрату ілюзій. В процесі осягнення творчості свого вчителя він все частіше обмірковував розв'язку життєвої драми такої героїні. Так з'являється психологічна новела «Намісто», героїня якої до певного моменту повторює долю Емми Боварі.

Відомо, яким вимогливим був Флобер до своєї творчості, відточуючи і шліфуючи кожне слово роману «Пані Боварі» протягом довгих п'яти років.

Пізніше Мопассан згадував настанови свого вчителя: «Якою би не була річ, про яку ви заговорили, є тільки один іменник, щоб назвати її, тільки одне дієслово, щоб передати її дію, тільки один прикметник, щоб її визначити. І треба шукати до тих пір, поки не будуть знайдені цей іменник, це дієслово і цей прикметник, і ніколи не варто задовольнятися приблизними, ніколи не варто вдаватися до підробок, навіть вдалих, до словесних фокусів, щоб уникнути труд-

нощів» [Мопассан Г. де. О романе. Пьер и Жан. Москва: Худож. лит., 1974. С. 6]. Не без впливу Флобера Мопассан від поезії переходить до прози, віддавши перевагу жанру новели. Саме в новелі, невеликому за обсягом творі, взявши за основу епізод людського буття без чітко визначеного фіналу — «шматок життя» — він показує її глибинні процеси, пропонуючи читачеві побачити, зрозуміти і осмислити.

У новелі «Намисто», на відміну від роману «Пані Боварі», Мопассан ще більш лаконічний і стриманий в характеристиці своєї героїні. Матильда Луазель, як і Емма Боварі, народилася в небагатому сімействі, виховувалася в монастирі, де начиталася романів і створила в своїй уяві ідеал любові і вишуканого життя. Обидві героїні були змушені вийти заміж за найзвичайніших, нічим не примітних чоловіків, тим більше, що Матильда не мала «ні посагу, ні надій на майбутнє» [Мопассан Г. де. Новеллы. Москва: Худож. лит., 1987. С.150]. Обидві страждають від власної бідності і сірої буденності, вважаючи це несправедливим непорозумінням. Мопассан зауважує: «Для жінок немає ні касти, ні породи, краса, грація і чарівність замінюють їм права народження і фамільні привілеї. Властивий їм такт, гнучкий розум і смак — ось єдина ієрархія, що рівняла дочок народу з найбільш знатними дамами» [Мопассан Г. де. Новеллы. Ibidem, с.151].

Міф про ідеального мужчину (чоловіка) терпить крах в ілюзіях кожної героїні незабаром після заміжжя: вони не можуть змиритися, що їхнє одноманітне розмірене життя — «тиха заводь» — і є справжнє сімейне щастя. Їхні чоловіки прості і невибагливі в побуті, з задоволення їдять суп з цибулею (у Флобера) або з капустою (у Мопассана), в той час як їхні жінки мріють про витончені обіди, про блиск срібла й гобелени, «про люб'язності, які ... вислуховують із загадковою посмішкою» [Мопассан Г. де. Новеллы. Ibidem, с.151].

У житті кожної героїні трапляється подія, яка дозволяє їм зануритися в світ своєї мрії, потрапивши на справжній бал. У Емми — це бал у маркіза д'Андервіл'є в замку Воб'єсар, у Матильди — вечір в міністерстві народної освіти. Обидві героїні ретельно готуються до цієї події: шийють нові сукні, хвилюються, обмірковують зачіски і прикраси. Цікаво відзначити, що Матильда спочатку відмовляється від прикраси сукні живими трояндами, в той час як одяг і зачіска Емми прикрашені цими штучними квітами. Сміслові навантажен-

ня даного способу очевидне: троянда є символом любові і пристрасті. Те, що Матильда відмовляється від живих квітів і прикрашає своє плаття діамантовим намистом слід сприймати як прагнення швидше блищати в товаристві, ніж заводити в ньому романи. Зате Емма прикрашає себе трояндами предостатньо: плаття було оброблено «трьома букетами троянд-помпон з зеленню», троянда з штучними росинками на пелюстках, що прикрашала її зачіску (голову), здавалося б теж символізувала любов, болісну до сліз, тільки вичитану з книг і надуману.

На балу обидві героїні віддаляються від своїх чоловіків (нагадування про буденність), повністю занурюючись в атмосферу свята: танцюють з іншими кавалерами, мають успіх, в той час, як їхні чоловіки повністю інертні, немов вимкнені з цього життя: дрімать або спостерігають за грою в карти. Словом, бал в житті кожної героїні — це можливість зануритися в світ своєї заповітної мрії. Закінчується це свято на світанку: у Г. де Мопассана чітко вказаний час: «четверта година ранку», у Флобера — приблизно в такий же час. Мовчання по дорозі додому — ще одна спільна й остання деталь — яка характеризує внутрішній стан кожної героїні: «Емма мовчки дивилася, як крутяться колеса» [Флобер Г. Пані Боварі. *Ibidem*, с. 77], «Вони (Луазель. — Т.Т.) мовчки піднялися до себе. Для неї все було скінчено» [Мопассан Г. де. Новеллы. *Ibidem*, с. 154]. Однак якщо флоберівська героїня після балу створює в своїй уяві міф про Париж, який врешті-решт призводить її до розорення, запізнитого прозріння і загибелі, то втрата чужої коштовності різко змінює життя героїні Мопассана.

Можливо, підказку про подальшу долю своєї героїні письменник знайшов ще в романі Флобера, коли пані Боварі-мати з серцем похває сина: «Знаєш, як би треба вчинити з такою дружиною? Привчити її займатися справою, ручною працею! Довелося б їй, як іншим, працювати заради шматка хліба, так мабуть відразу ж поздоровішала, — це у неї все тому, що голова не тим забита, та від неробства» [Флобер Г. Госпожа Боварі. *Ibidem*, с. 137]. У своєму романі «Життя», написаному за рік до «Намиста», Мопассан поки лише абстрактно озвучує цю думку, коли в бесіді з Жанною, що гірко нарікає на невідале життя, її служниця зауважує: «А що б ви сказали, якби вам довелось працювати за шматок хліба, якби ви мали вставати щодня, о шостій годині ранку і ходити на поденщину?» [Мопассан Г. де. Жи-

знь. Москва: АСТ Ермак, 2007. С. 57]. Конкретизується ж ця фраза в життя наступної героїні — Матильди Луазель — вже відразу після балу. Так що, створивши портрет героїні в ореолі боваризму, Мопассан пропонує зовсім інший перебіг її подальшого життя. І змінює це життя покупка нового діамантового намиста, яке вона повернула подрузі замість втраченого.

Флобер зізнався, що в романі «Пані Боварі» «намагався бути стриманим і геометрично прямолінійним: ніякого ліризму, ніяких роздумів» [Флобер Г. Госпожа Бовари. *Ibidem*, с. 309]. Мопассан в своїй новелі наслідує його приклад. Але верхом цієї «стриманості й геометричної прямолінійності» є розповідь про життя героїні після балу, що нагадує короткий репортаж. Матильда пізнала тяжку домашню працю, героїчно змирившись зі своєю долею. Щоб виплатити непомірні борги, довелося розрахувати прислугу і змінити квартиру. Заради додаткового заробітку її чоловік просиджував вечорами, а то й ночами, переписуючи чужі папери. Їй довелося повністю зайнятися ненависним побутом. Мопассан просто і безжалісно пише про це: «мила посуд, ламаючи рожеві нігті об жирні горщики і каструлі, .. прала білизну, сорочки, рушники та розвішувала їх на мотузці; щоранку виносила на вулицю сміття, тягала воду, зупиняючись передихнути на кожному поверсі. Одягнена як жінка з простолюддя, ...вона ходила по крамницях, .. торгувалася, сварилася з крамарями, відстоюючи кожне су зі своїх нужденних коштів» [Мопассан Г. де. Новеллы. *Ibidem*, с.155-156].

І якщо спогади про бал, що увійшли в Емми Боварі в звичку, коли в своїх дозвільних мріях вона рахувала: «Тиждень ... два тижні ... три тижні тому я була в замку!», то Матильда Луазель лише зрідка згадувала далекий бал і свій успіх. Мопассан пише: «Що було б, якби вона не втратила намиста? Хто знає? Хто знає? Яке мінливе і примхливе життя! Як мало потрібно для того, щоб врятувати чи занапастити людину» [Мопассан Г. де. Новеллы. *Ibidem*, с. 156]. Використовуючи бінарну опозицію врятувати-занапастити, Мопассан все ж вважає, що потрясіння від пропажі чужої коштовності і вимушені борги занапастили ілюзорний світ героїні, проте врятували саму Матильду, випробування зблизили її з чоловіком, з яким вона з честю вийшла з тяжкого становища.

Як бачимо, в інтерпретації Мопассана вірними ліками від боваризму стало потрясіння, пов'язане з матеріальними проблемами, і

життя, повне відповідальності і напруженої праці. Але ж «життя, — як колись зауважив Флобер і вже повторив Мопассан, — «не таке гарне, але і не таке погане, як про нього думають» [Мопассан Г. де. Жизнь. Ibidem, с. 60].

*(Тверитинова Т.І. Флобер и Мопассан: лекарство от боваризма. Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. [Гол. ред. В.А.Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 398-406).*

## СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 7

### АНГЛІЙСЬКИЙ РЕАЛІСТИЧНИЙ РОМАН (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ Ч. ДІККЕНСА «ДОМБІ І СИН») (2 год)

#### Завдання

1. Знайти в тексті роману портретні і психологічні характеристики містера Домбі, Дж. Каркера, місіс Браун. Виокремити засоби характеристики і типізації.
2. Знайти в тексті портрети представників вищих, середніх і нижчих верств англійського суспільства доби вікторіанства.
3. З'ясувати поняття «диккенівський дивак» і схарактеризувати диваків у контексті роману.
4. Проаналізувати фінал роману «Домбі і син» з позицій відповідності «різдвяної філософії».

#### ПЛАН

1. Характеристика роману як портрету суспільства доби вікторіанства.
2. Роман Ч.Діккенса «Домбі і син»: особливості сюжету і композиції, ідейно-тематичні мотиви, проблематика.
3. «Різдвяна притча» в структурі роману та її філософське навантаження.
4. Образ містера Домбі, сутність його трагедії і морального переродження.

5. Життєва філософія добрих і злих героїв.
6. Образи дітей і тема дитинства в романі.
7. Особливості реалізму Ч.Діккенса.

### **Обов'язкова література**

1. Діккенс Ч. Домбі і син. Різдвяна пісня в прозі (будь-яке видання).
2. Гениева Е.Ю. Диккенс. *История всемирной литературы*: В 9 т. Т.6. Москва: Наука, 1989. С. 120-130.
3. Затонский Д.В. Европейский реализм XIX века: Линии и лики. Киев: Наукова думка, 1984. 279 с.
4. Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший»: Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. 2-е изд., доп. Москва: Худож. лит, 1990. 479 с.
5. История западноевропейской литературы. XIX век. Англия: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. зав. [Л.В. Сидорченко, И.И. Бурова, А.А. Аствацатуров и др.]; под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. Санкт-Петербург: Филол. фак. СПбГУ; Москва: Изд. центр «Академия», 2004. 544 с.
6. Михальская Н.П. Чарльз Диккенс: очерк жизни и творчества. Москва: Просвещение, 1987. 128 с.

### **Додаткова література**

1. Мацапура В.І. Своєрідність англійського реалізму та її відображення у творчості Ч. Діккенса. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2000. № 10. С. 39-41.
2. Міщук В. Художній світ Чарльза Діккенса. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1996. № 1-2.
3. Потанина Н.Л. «Рождественская песнь в прозе»: игра и жизнь Чарльза Диккенса. *Филологические науки*. 1998. № 4. С. 31-40.
4. Пронкевич О. Застосувати різні прийоми осягнення тексту: Матеріали до вивчення роману «Домбі і син» Ч. Діккенса. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 1999. № 10. С. 51-54.
5. Шахова К. Чарльз Діккенс. *Зарубіжна література*. 2004. № 6-7. С. 17-28.
6. Гузь О.О. Орієнтовне поурочне планування уроків світової літератури. 10 клас. Академічний рівень. Чарльз Діккенс. *Зарубіжна література в школах України*. 2010. № 9. С. 28-50.

## Методичні рекомендації

Неперевершеним письменником, представником англійського реалізму, який зажив слави класика ще за своє життя, є Ч. Діккенс (**Charles Dickens, 1812-1870**). На думку Д.С. Наливайка, «феномен його письменницького успіху лишається не до кінця розгаданим. Уявлення про Діккенса як про реаліста, котре існує майже півтора століття, неповне й неточне. Діккенс жив і творив у добу, коли романтизм ще не вичерпав своїх можливостей, коли володарями дум у світі були Бальзак, Гюго та інші автори, у творчості яких поєднувалися романтичні та реалістичні елементи. У творах вікторіанця Діккенса примхливо сполучалися риси двох напрямів — романтизму і реалізму, готики й великий домішок сентименталізму. Всі ці складові не були еkleктичною сумішшю, а становили цілісність, яка визначала своєрідну манеру цього майстра».

Відповідаючи на перше питання, слід зазначити, що на добу вікторіанства в Англії (1837-1901рр. — період правління королеви Вікторії) припадає розквіт реалізму в літературі і одного з його характерних жанрів — роману. Англійський реалістичний роман порушував соціальну і моральну проблематику сучасного життя, лицемірство вікторіанського суспільства, дух урбаністичної цивілізації з її відчуженістю і абсурдністю, шукаючи ідеал у сімейних стосунках. Всі ці зазначені риси були притаманні письменнику Ч. Діккенсу, творчість якого пройшла еволюцію від веселого оптимістичного гумору «Посмертних записок Піквікського клубу» до сумних трагічних ноток та їдкої соціальної сатири «Холодного дому». Ч. Діккенс, продовжуючи традиції англійського роману, в своїй творчості звертався до таких різновидів цього жанру, як гумористичний, соціальний, соціально-психологічний, роман-утопія, роман виховання, автобіографічний, детективний. Але, починаючи з «Пригод Олівера Твіста», кожний твір письменника був в першу чергу соціально-психологічним дослідженням сучасного англійського життя і становища бідних людей.

В сюжеті роману «Домбі і син» можна виділити дві головні сюжетні лінії: доля містера Домбі і кохання Флоренс Домбі і Уолтера Гея. Всі решті — другорядні лінії — будуються навколо пихатості містера Домбі. Провідна тема — тема грошей і їхнього місця у житті людини. Характеризуючи образи головного героя роману і другорядних персонажів, необхідно звернутися до завдань № 1 і № 2. Пи-



хатість містера Домбі постійно зазнає випробування ударами долі (смерть першої дружини, смерть спадкоємця, зрада Едіт і Каркера, банкрутство), доки він не перетвориться на свою протилежність. Кульмінацією роману є намагання Домбі заподіяти собі смерть, а розв'язкою — ідилічна («різдвяна») картина сімейного щастя.

Письменник показує всі прошарки англійського суспільства, їхню життєву філософію, розподіляючи героїв за принципами контрасту і антитези: добрі персонажі (Соломон Джілс, капітан Катль, Сюзен Ніппер, місіс Річард) і герої — втілення зла (Джеймс Каркер, місіс Браун, місіс Чік). Особливе місце посідають «диваки» (містер Тутс, Джілс, Катль), традиційні для Діккенса кумедні персонажі (див. завдання № 3). Проте і вони не в силах подолати суспільне зло.

Важливе місце в романі посідає тема дитинства, яка пов'язана з проблемою взаємостосунків в родині, проблемою виховання в тодішній Англії, заснованому на лицемірстві і жорстокості. Гуманізм письменника полягає не в моралізаторстві, а у вірі в добро. Добро і перемагає в його творах, хоча й при випадкових обставинах, що надає фіналу «різдвяної» забарвленості (див. завдання № 4).

Підсумком семінарського заняття є обговорення питання про особливості реалізму письменника.

**Основні поняття:** англійський реалістичний роман, вікторіанство, діккенівські диваки. різдвяна притча, співвідношення діккенівських гумору і сатири, чартизм, документальність викладення, соціально-психологічний роман, дидактизм.

*В.В. Івашова*

## ЧАРЛЬЗ ДІККЕНС

<...> У другій половині 30-х років конфлікт між підприємцями і робітниками призвів до потужного пролетарського руху: народився чартизм, який мав величезний вплив не тільки на англійську літературу, а й на все розумове життя Англії XIX століття.

З протестом проти соціальної несправедливості, що панувала в Англії, з критикою страшного зла, породженого сучасною суспіль-

ною системою, виступили ще на початку століття кращі англійські письменники на чолі з Байроном і Шеллі. Після 1832 року вся передова англійська література була насичена соціальною темою і так чи інакше виражає протест народу. Особливо владно протест цей звучить в поезії чартизму. З величезною художньою силою виражений він у творчості тих письменників-реалістів, яких Маркс в одній зі своїх статей 1854 року назвав «блискучою школою романістів в Англії» Діккенса і Теккерея, Ш. Бронте і Е. Гаскелл.

<...> Але до 1836 року Діккенс абсолютно свідомо не заглиблювався в зображення темних боків сучасного йому суспільства. У перші роки своєї діяльності він весело і добродушно сміється над тим, що смішно, не зупиняючись на похмурому і трагічному.

«Є темні тіні на землі, але тим яскравіше здається світло, — пише Діккенс в одному із заключних розділів повісті про пригоди кумедних диваків з псевдовченого клубу, заснованого містером Піквіком, — деякі люди, подібно до кажанів або сов, краще бачать в темряві, ніж при світлі. Ми, які не наділені таким органом зору, вважаємо за краще кинути останній прощальний погляд на примарних товаришів багатьох годин самотності в той момент, коли на них падає яскраве сонячне світло».

<...> Сила перших соціальних романів Діккенса аж ніяк не в їхніх сюжетах, що виявляють риси мелодраматизму і сентиментальності і певною мірою традиційних. Ще Белінський зауважив з цього приводу: «Більша частина романів Діккенса заснована на сімейній таємниці: кинуте напризволяще дитя з багатої й знатної родини переслідується родичами, охочими незаконно скористатися його спадщиною. Зав'язка стара і заяложена в англійських романах».

Але як би традиційна не була зав'язка фабули цих перших романів Діккенса і як би мало вона не визначала значення і цінність їх взятих в цілому, не можна пройти повз того, з якою теплотою намальовані деякі образи, навколо яких будується сюжет.

Діккенс знайшов виключно теплі інтонації, кажучи про долю нещасної дитини, яка народилася в робітному будинку і з перших років життя розділила сувору участь мільйонів знедолених, про нещасних жертв «виховної» системи Сквірса.

Діти завжди глибоко хвилювали Діккенса як художника. У ряді романів, написаних ним в наступні роки, письменник створив зво-

рушливі портрети дітей, які найчастіше терплять всілякі поневіряння та які переборюють непосильні для них моральні випробування.

Незабутні образи забитого й отупілого від побоїв Смайка в «Ніколасі Никлбі», маленької Неллі в «Крамниці старожитностей», Девіда Копперфілда в однойменному романі. До глибини душі вражає читача трагічний образ Флоренс, дитини, яку відштовхнув рідний батько (в «Домбі і Сині»), маленького обідранця Джо, покритого «доморощеними паразитами і доморослим брудом».

Ці портрети — лише деякі з тих численних дитячих образів, які були створені письменником впродовж його творчого шляху. Діккенс сподівався вразити серця, викликати у читача співчуття, змусити його задуматися над долею тисяч інших таких же дітей в країні і цим домогтися поліпшення їхньої долі. Але, звичайно, зміст перших романів не вичерпувався цією темою.

<...> Художній метод молодого Діккенса — в основі своїй безумовно реалістичний — складний і суперечливий; він відображав ті протиріччя в свідомості письменника, які виявилися з перших років його літературної діяльності і не були подолані до кінця на жодному з наступних етапів розвитку художника.

Ключем до розуміння принципів основ методу (зокрема, методу його в ранні роки творчості) і світогляду Діккенса, який їх визначив, служить передмова, написана самим автором до першого книжкового видання «Олівера Твіста». Романи Діккенса, як і всіх його сучасників в Англії, спочатку публікувалися невеликими щомісячними випусками і лише після цього виходили окремою книжкою. Діккенс тут заявляє про свою творчу платформу і прямо говорить про свій намір не тільки правдиво зображувати життя, а й викривати вади сучасного суспільного життя.

Ще в передмові до першого видання «Нарисів» (1836) Діккенс писав: «Завданням автора було дати картину побуту і звичаїв такою, яка вона є насправді». Узагальнення життєвих явищ і створення типових образів — така програма, намічена Діккенсом вже в кінці 30-х років. Але поряд із завданням показати «сувору правду життя» в цій програмній передмові ставилося й інше — чисто дидактичне — завдання, яке об'єктивно приходило в зіткнення з реалістичним задумом художника.

Ідеалістичне тлумачення законів життя, яке Діккенс мав намір реалістично зобразити, впливало з філософії молодого Діккенса,

надзвичайно прямолінійної в своїх вихідних принципах. Письменник був упевнений в задовільності світового порядку. На його переконання, «принцип Добра» незмінно в кінцевому рахунку перемагає «принцип Зла» в світі.

Реалістично живописати картину життя, стверджуючи принципи своєї філософії, Діккенс без компромісу не міг. І це визначило своєрідність і складність його художнього методу.

Коли від побутової гумористичної повісті, присвяченої пригодам містера Піквіка і вчених піквікістів, Діккенс перейшов до створення соціального роману, одне комедійне гумористичне трактування образів не могло вже задовольнити художника, залишитися єдиним способом розкриття життя. Письменник відчув нагальну потребу розширити рамки зображення дійсності і, домагаючись більшої повноти і глибини в описі соціальних явищ, застосувати нові художні засоби.

Будучи переконаним реалістом, Діккенс все ж не міг відмовитися від дидактичної тенденції, на якій трималося обґрунтування його соціального оптимізму.

Художній метод молодого Діккенса являє переплетення строго документованого реалістичного опису, гумору і моралізації. Комедійна (гумористична) і строго документальна манера оповіді чергується з патетичною манерою і сентиментальною дидактикою. Ідейному задуму романів підпорядкована й їхня композиція. Повчальна повість розвивається на широкому соціальному тлі. Як реаліст, Діккенс проявляє всю силу свого обдарування в окресленні правдивих характерів і тих соціальних обставин, в яких ці характери складаються. У ранніх романах Діккенса яскраві образи живих людей перемежуються з бідними портретами абстрактних носіїв певних моральних принципів, — гострий гумор, яскравий і точний реалістичний опис з патетичними сентиментальними сентенціями і моралізаторськими міркуваннями.

Відповідно до філософії молодого Діккенса персонажі його перших романів різко діляться на позитивних і негативних («добрих» і «злих»).

Приємом постійного зіштовхування контрастних характерів, що становить одну з особливостей ранніх романів Діккенса, також вирослав з ідейного задуму. І оскільки дійсність представлялася молодому Діккенсу ареною боротьби добра і зла, люди сприймалися ним

як «добрі» і «злі» в залежності від того, в якій мірі вони були людяні і як розуміли свої суспільні завдання.

<...> Обстановка «голодних сорокових» спричинила дуже великий вплив на творчість Діккенса. Письменник дійшов висновку, що, як художник, він повинен впливати на совість людей, переконати представників заможних класів в необхідності полегшити долю бідняка, внести справедливість у відносини між класами. Він ще продовжував вважати, що відповідальність як за народне лихо, так і за ті соціальні бої, які відбувалися на його очах, несуть окремі представники класу власників — «погані люди», «егоїсти» в його термінології. Діккенсу здавалося, що ці негативні представники класу буржуазії, носії сучасної філософії користі й егоїзму (утилітаризму), породили порочні явища, які він спостерігав у громадському житті своєї країни. Діккенс був ще далекий від того, щоб оголосити порочною у своїй основі всю систему буржуазного суспільства. Але він створив такі образи, які об'єктивно звучали обвинувальним виразом цілому класу.

<...> Гумориста в творчості Діккенса 40-х років владно почав витісняти сатирик. Якщо в перших книгах Діккенса сатиричні мотиви були вже помітні, то весела комедійна стихія в них все ж превалювала. Романи і оповідання, написані в 40-х роках — «Життя і пригоди Мартіна Чезлвіта» (1843), «Різдвяні повісті» (1843-1848), «Домбі і Син» (1848) — були створені в новому емоційному ключі, з новою інтонацією і налаштованістю.

Вперше справжнім гнівом звучить тут голос художника-реаліста. По-новому звучить тут і сміх письменника. Але він, як і раніше, м'який, коли письменник з великою теплою і співчуттям представляє маленьку людину: душевну велич, справжню людяність він знаходить і зображує тільки в таких людях, яких не торкнувся згубний вплив тваринного світу наживи.

<...> Свідомість виняткової серйозності становища підштовхнула Діккенса до задуму «Різдвяних повістей». Свято Різдва завжди було пов'язане в Англії з ілюзією примирення ворогів, доброго взаємного розуміння між людьми різних суспільних станів і положень, і Діккенс поділяв ці ілюзії. Різдвяне свято було для нього втіленням принципів, проповіддю яких він розраховував домогтися величезних результатів.

«Різдвяні повісті», задумані Діккенсом, повинні були виходити щорічно в дні Різдва і укладати проповідь, звернену як до бідних,

так і до багатих в ім'я поліпшення долі бідняків і виправлення багатіїв. Це був підсумок тривалих роздумів і пошуків, і письменник вважав, що його задум виконує соціальну місію величезної важливості.

Діккенс помилково бачив у «різдвяній проповіді» здійснення вищого гуманізму. Об'єктивно він виступав з пропагандою теорії класового миру. Система ідей, яка була покладена в основу оповідань, досить очевидна: найпростіша формула «різдвяної філософії» — досягнення класового миру шляхом виправлення одних і виховання бадьорості і терпіння у інших. Але значення «Різдвяних повістей» аж ніяк не вичерпується цією проповіддю.

«Різдвяні повісті» 1843-1848 років (особливо перші дві з них) були складним художнім сплавом, в якому поєднувалася тенденція викривальна з тенденцією моралізаторською. Вони були побудовані за принципом прямого сполучення реалістичного оповідання і казкової фантастики. Альтруїстична проповідь, яку наголошує автор, а особливо ті моральні переродження, які він хоче показати, погано вкладалися в рамки будь-якого з реалістичних жанрів. І Діккенс звернувся до жанру різдвяної казки, яка не тільки припускає мотиви виправлень, перероджень, але майже не мислиться без них.

У таких повістях, як «Різдвяний гімн» або «Дзвони», Діккенс-сатирик досягає великої майстерності в зображенні деяких типових явищ сучасного письменникові життя. Скнара Скрудж, який надає робітним домівках право подбати про бідних і дорікає (в згоді з вченням Мальтуса) рідного племінника в тому, що він, одружившись, збільшить народжуваність в своїй країні, на що не мають права бідняки: Файлер і Кьют, повідомляють доньці бідняка закони Мальтуса, згідно яких жебраки не мають права породжувати собі подібних, — можуть бути зараховані до тих образів художника-реаліста, в яких він досягає найбільшої глибини сатиричного узагальнення.

У 1848 році Діккенс завершив роботу над великим романом «Торговий дім Домбі і Син». Ідейний зміст цього роману розкривається в міру того, як розкриваються характери героїв і розгортається дія.

Малюючи портрет Домбі, Діккенс вдається до улюбленого художнього засобу побудови комплексного способу — риса за рисою, деталь за деталлю створює образ типового комерсанта, торгового короля Сіті.

Нелюдськість Домбі і його керівника Каркера — людей, які присвятили своє життя наживі, — Діккенс протиставив душевну велич і справжню людяність Флоренс та її друзів з народу — «бідняків», «маленьких людей» Лондона. Це юнак Волтер Гей і його дядечко Соломон Джілз, це друг Джілза — капітан у відставці Катль, це, нарешті, сімейство машиніста Тудля, сам машиніст і його дружина — годувальниця Поля — місіс Річардс. Домбі впевнений, що все на світі можна купити за гроші, але ці прості скромні трудівники непідкупні, безкорисливі і прекрасні своїми душевними якостями.

«Домбі і Син» — перший роман Діккенса, позбавлений тієї оптимістичної інтонації, яка була так характерна для нього в ранні роки творчості. У романі звучать мотиви, які ніколи раніше не звучали у Діккенса, — мотиви сумніву, невиразного суму. Переконаність в кінцевій задовільності всього існуючого, в можливості умовлянням впливати на хід історії залишала Діккенса. І в той же час він не міг подолати в собі звичні уявлення про непорушність існуючої системи суспільних відносин.

Мотив незадоволеності і тривоги, що повторюється в згадках про безперервний потік води, який уносить з собою все в своєму неблаганному перебігу, наполегливо звучить впродовж всієї книги. У різних варіантах виникає в ній і мотив неблаганної смерті. Трагічне рішення головної теми роману, пов'язаної з розкриттям образу Домбі, посилене рядом додаткових ліричних мотивів й інтонацій, що робить «Домбі і Син» романом нерозв'язних і невирішених конфліктів. Емоційне забарвлення всієї образної системи роману говорить про кризу, яка назріла в свідомості великого художника наприкінці 40-х років.

Метод Діккенса в «Домбі і Сині» залишився таким же, яким він був в романах 30-х років. У ньому як і раніше з'єднуються різні художні прийоми. Однак гумор і комічна стихія відтісняються тут на задній план, виступають в змалюванні другорядних дійових осіб. Головне місце в романі починає посідати психологічний аналіз внутрішніх причин тих чи інших дій і переживань героїв. Реалістичний портрет набуває великої повноти; однолінійність зображення, деякий схематизм, властивий комічним персонажам раннього Діккенса, зникає. Тенденції, які намічаються в «Домбі і Сині», отримують подальший розвиток в романах 50-х років.

Ретельніше, ніж будь-коли раніше, працює Діккенс над мовою роману. «Домбі і Син» — один з найдосконаліших творів Діккенса-реаліста.

Характерно, що Белінський, який уважно стежив за всім, що писав Діккенс, і дав його романам справедливую оцінку, оголосив роман «Домбі і Син» кращим із усього створеного письменником до цього часу. «Чи читали ви «Домбі і Син»? — писав він П. В. Анненкову. — Якщо ні, поспішіть прочитати. Це чудо. Все, що написано до цього роману Діккенсом, здається тепер блідим і слабим, як ніби зовсім іншого письменника. Це щось до того чудове, що боюся і говорити: у мене голова не на місці від цього роману».

Після революційного 1848 року Діккенс випустив новий роман — «Життя Девіда Копперфілда, розказане ним самим» (1850). Письменник тут не торкався великих суспільних проблем. Цей роман, який у великій мірі автобіографічний, відрізнявся від всього створеного ним в 40-і роки.

Але хоча Діккенс під впливом подій революційних років і відійшов від проблематики соціального роману, він аж ніяк не втратив того народолюбства, яке віяло від його творчості попередніх років. Тепло в описі простих людей (сім'я Пеготти), зображення душевної величі маленької людини в «Девіді Копперфілді» забезпечили цьому чудовому роману успіх у широких читацьких колах.

<...> Діккенс у всіх романах 50-х років продовжує проповідувати альтруїзм і оптимізм, але вже мало вірить в дієвість своєї проповіді. Цим пояснюється наростання тужливих інтонацій в його романах цього часу, непереконливість їхніх щасливих кінцівок, що погано пов'язувалася з розвитком попередніх подій. Благополучне закінчення романів, яке аж ніяк не суперечило філософії молодого Діккенса, вже в «Домбі і Сині» здається невинуватим. Щасливі кінцівки в романах 50-х років перестають переконувати читача.

<...> Романи 60-х років підкреслено фабульні. Хоча саме в них Діккенс досягає більшої, ніж будь-коли, майстерності в розкритті психологічного світу своїх персонажів, основна увага письменника зосереджується на побудові складної інтриги, створенні заплутаного сюжету. У ті ж 60-ті роки Діккенс пише ряд оповідань, які майже позбавлені соціального змісту, звертається до детективної теми («На роботі з інспектором Філдом», «Вниз за течією», «Пара рукавичок», «Розшукна поліція»).



Найкраще з того, що створено великим реалістом, належить, безперечно, до попередніх років його творчої діяльності. Однак і в романах 60-х років, де соціальна тема звучить глухо, Діккенс залишається великим гуманістом.

Незважаючи на те, що гострота критики в цих романах знижується, вони представляють безперечну цінність на тлі того занепаду, яким характеризується англійська буржуазна література епохи «процвітання».

Геніальний художник, Діккенс створив таку широку картину життя сучасної йому Англії, яку не створив жоден з його англійських сучасників. За широтою охоплення зображуваної дійсності Діккенс може бути зіставлений з одним лише творцем грандіозної епопеї «Людської комедії» — Бальзаком. Величезна цінність усієї творчості Діккенса визначається перш за все блискучою майстерністю реалістичної типізації. <...>

«Мені важко висловити, як необхідні мені загачені народом вулиці Лондона, — писав Діккенс Джону Форстеру зі Швейцарії влітку 1846 року. — Вулиці його дають моему мозку якусь особливу силу, без якої він слабшає. Я можу колосально багато написати за тиждень-два повного усамітнення, але один день в Лондоні підбадьорює мене і заряджає для нової роботи. Зусилля, які доводиться докладати, працюючи день за днем без цього чарівного ліхтаря, величезні. Мої пальці клянуть, коли навколо мене немає лондонського наговпу».

Дія майже всіх романів Діккенса розгортається на тлі Лондона. Більш того, книги його важко уявити собі без опису вулиць Лондона, шуму Лондона, строкатого і різноманітного його населення. Діккенс вивчив і зобразив всі боки життя улюбленого міста — всі його найошатніші найзанедбаніші глухі квартали. Від проникливого погляду художника категорично не вислизала жодна деталь в житті міста, жодна зі змін, що відбувалися в ньому.

У кожному зі своїх романів Діккенс розкриває якийсь новий бік сучасного життя, нову форму суспільних відносин, ставить нову, але завжди важливу та актуальну проблему свого часу. І кожна нова його книга доповнює іншу. Всі разом вони створюють типову картину англійського життя XIX століття.

Велич і вбогість, розкіш і злидні виступають зі сторінок романів Діккенса, і чим більше дозріває майстерність художника, тим біль-

ше зображення цих контрастів надає реалістичної переконливості розкриттю двох протидіючих світів в системі одного суспільства.

Протягом усієї своєї творчості Діккенс з незмінною гарячою симпатією і найбільшим співчуттям малював простих трудівників, найчастіше знедолених і пригноблених в сучасному суспільстві. Він незмінно показував їхню душевну велич, їхню велику і справжню людяність.

<...> Вчені діккенсознавці за кордоном багато писали про «статичну однолінійність» («лейтмотивність») образів Діккенса. Багато персонажів в романах Діккенса, особливо персонажи ранніх його романів, дійсно часто запам'ятовуються за якою-небудь однією основною характерною рисою-жестом, манерою говорити або рухатися, звичкою тощо. Неможливо уявити собі капітана Катля без залізного гачка, що заміняє йому руку. Мікобер немислимий без його приказки — «що-небудь та трапиться». Тітоньку Бетсі Тротвуд не можна собі уявити інакше, як ту, що проганяє віслуків, а лиходія Урію Хіпа — як такого, що уособлює липкий слід, який його палець залишає на папері ...

<...> Герої творів Діккенса запам'ятовуються завдяки постійному підкресленню їхніх характерних особливостей. З іншого боку, багато образів саме в силу цієї лейтмотивності в характеристиці набувають майже алегоричний сенс. Зуби Каркера, які всіляко обіграє Діккенс, допомагають зрозуміти природу хижака, намальованого ним. Чорний колір, пов'язаний з Талкінгхорном, вісником смерті, в'язання мадам Дефарж (яка кожною новою петлею свого безперервного в'язання вписує новий злочин аристократів в свій літопис) — все це сприяє розкриттю типових образів.

Повнота і багатство словника, свіжість — і оригінальність виразу — ось відмінні особливості глибоко народної мови Діккенса.

Діккенс застосовує нерідко евфонію, передаючи поєднанням звуків настроїв персонажів, ритм руху (досить згадати сторінки, присвячені зображенню подорожі Домбі після смерті сина). Мова Діккенса то лірична, то піднесено патетична, то розмовна, то урочиста. Розмовна мова в книгах Діккенса насичена ідіомами і народними зворотами його часу.

Письменник домагається особливої віртуозності в характеристиці персонажів через їхню мову, незвичайної тонкощі в передачі мови комічних персонажів. Кожен з персонажів Діккенса говорить

не тільки у власній, йому одному притаманній манері, але й виявляє йому одному притаманні інтонації, свій мовний стиль. Мовну манеру Сема Веллера в «Піквікському клубі» немисливо сплутати з манерою мови будь-якого іншого персонажа Діккенса. Своїм «стилем» володіють майже всі скільки-небудь докладно виписані персонажі його романів. У кожного свій словник, і цей словник особливо строкатий, коли письменник малює портрети людей з народу, представників найбільш демократичних верств суспільства або лондонського міщанства. Об'єктивізм в зображенні життя завжди був глибоко чужим Діккенсу. Саме тому не тільки мова його героїв, а й авторська мова ніколи не буває у нього безпристрасною. Вона завжди насичена великою емоційністю, завжди розкриває ставлення письменника до того, що він малює.

<...> Ще за життя Діккенса англійська критика розділилася в оцінці його творів. Найбільш консервативні рецензенти засуджували письменника за критицизм, за викривальні образи.

Ліберальна критика ще за життя Діккенса навмисно перебільшувала його роль як проповідника християнського всепрощення і прихильника класового миру, тим самим висвітлюючи його творчість односторонньо і перекручено.

<...> Англійські літературознавці, які зробили чимало з вивчення біографії письменника і його творів, збиранню й опублікуванню документів і матеріалів, що залишилися після його смерті, не хотіли проникнути в суть того, що писав Діккенс.

Вони багато говорять про оптимізм Діккенса, про його веселий сміх, про м'якість його гумору. Більш того: вони схильні всю творчість Діккенса розцінювати як творчість гумориста.

Діккенс на батьківщині офіційно визнаний найбільшим письменником. Про нього написано серйозні дослідження (Ф. Кіттон і В. Декстер). Ретельно вивчається його спадок. Видаються диккенсівські енциклопедії, створюються диккенсівські клуби. Видається спеціально диккенсівський журнал («Діккенсіана»).

*(Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший»: Английский роман XIX века в его современном звучании. — 2-е изд.доп. Москва: Худож. лит., 1990. 479 с.).*

*О. Манделъштам*

## ДОМБИ И СЫН

Когда, пронзительнее свиста,  
Я слышу английский язык —  
Я вижу Оливера Твиста  
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,  
Что было в Лондоне тогда:  
Контора Домби в старом Сити  
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый  
И нежный мальчик — Домби-сын.  
Веселых клерков каламбуры  
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,  
На шиллинги и пенсы счет;  
Как пчелы, вылетев из улья,  
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало  
Работает в табачной мгле —  
И вот, как старая мочала,  
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:  
Ему ничем нельзя помочь!  
И клетчатые панталоны,  
Рыдая, обнимает дочь.

## СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 8

### «ДАМСЬКА» ВЕРСІЯ АНГЛІЙСЬКОГО РЕАЛІСТИЧНОГО РОМАНУ (2 год)

#### **Завдання**

1. Визначити жанрові особливості роману Е. Бронте «Буреверхи».
2. Порівняти образи Рочестера («Джейн Ейр») і Хіткліфа («Грозовий Перевал») як байронічних героїв.
3. Підготувати повідомлення «Життя і творчість Е.Гаскелл» (інд. завдання).
4. Підготувати повідомлення «Роман Е. Гаскелл «Мері Бартон. Манчестерська повість»: історія створення, тематика, проблематика, образна система» (інд. завдання).

#### ПЛАН

1. Труднощі самовираження жінки-письменниці, набуття нею власного літературного голосу та імені. Досвід сестер Бронте.
2. «Джейн Ейр» як роман-автобіографія. Тематика, проблематика, образна система. Новаторство письменниці в створенні образу головної героїні.
3. Романтичні тенденції в романі «Джейн Ейр». Тракткування образу байронічного героя (містер Рочестер).
4. «Грозовий Перевал»<sup>3</sup> Е. Бронте: специфіка хронотопу, тематика, проблематика. Жанрові особливості роману.
5. Хіткліф -Кетрін Ерншо як герої, що не відповідають стереотипам вікторіанської доби.
6. Сюжетно-композиційні особливості роману. Співіснування реального та фантастичного світів у творі.
7. Ренесанс роману Е. Бронте «Буреверхи».

---

<sup>3</sup> Зустрічається й інший варіант назви роману — «Буреверхи» — в перекладі М. Рудницького.

### Обов'язкова література

1. Бронте Ш. Джейн Ейр (будь-яке видання).
2. Бронте Е. Буреверхи (будь-яке видання).
3. Гаскелл Е. Мері Бартон. Манчестерська повість (будь-яке видання).
4. Гениева Е.Ю. Английская литература. Развитие критического реализма. История всемирной литературы: В 9 т. Т. 6. Москва: Наука, 1989. С. 113- 120.
5. Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший»: Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. 2-е изд., доп. Москва: Худож. лит, 1990. 479 с.
6. История западноевропейской литературы. XIX век. Англия: Учеб. Пособие для студ.филол.фак.высш.учеб.зав.[Л.В. Сидорченко, И.И. Бурова, А.А. Аствацатуров и др.]; под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. Санкт-Петербург: Филол.фак. СПбГУ; Москва: Изд.центр «Академия», 2004. с.
7. Денисюк Х. Ренесанс роману Е.Бронте «Буреверхи». Слово і час. 2005. № 11. С. 83-87.
8. Тугушева М. Шарлотта Бронте: Очерк жизни и творчества. Москва: Высшая школа, 1982. 98 с.
9. Ярич И. Бронте. Одесса: Астропринт, 2004. — 176 с.

### Додаткова література

1. Гаскелл Е. Життя Шарлотти Бронте (будь-яке видання).
2. Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX в. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1971. 144 с.
4. Морган Дж. Тень скорби / Дж. Морган. — Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга»; Белгород: ООО «Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2010. 480 с.
5. Пристли Д.Б. Англичане. Заметки на полях. — М.,1982.
6. Ремизов Б.Б. Элизабет Гаскелл [Текст]: очерк жизни и творчества. Киев: Вища школа, 1974. 173 с.
7. Тверитинова Т.И. Поэтика дома в усадебном тексте Э. Бронте (на материале романа «Грозовой Перевал». Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки, 2016. № 1 (11). С. 167-171.

## Методичні рекомендації

Середина XIX ст. в англійській літературі вражає дивовижним сузір'ям жіночих талантів, що принесли з собою нові теми, образи, художні відкриття, нове уявлення про становище жінки в суспільстві всупереч вікторіанській моралі. Не випадково сестри Бронте ввійшли в літературу під вигаданими чоловічими іменами братів Белл, бо, як вважали в суспільстві, письменництво не для жінок.

Мета семінарського заняття — познайомити студентів із творами найбільш відомих англійських письменниць означеної доби: Ш. Бронте, Е. Бронте, Е. Гаскелл. Для того, щоб більше приділити увагу аналізу літературних творів, доцільно підготувати індивідуальні повідомлення про життя і творчість Е. Гаскелл та її роман «Мері Бартон. Манчестерська повість» (див. завдання № 3 і № 4), які можна заслухати після обговорення питань, присвячених творчості сестер Бронте.

Всі романи Ш. Бронте (**Charlotte Bronte, 1816-1855**) з невеликими варіаціями присвячені одній темі — це протест гордої, вольової молодій жінки проти буржуазного суспільства, за право кохати і працювати нарівні з чоловіками. Вона написала чотири романи: «Вчитель» (1846), «Джейн Ейр» (1847), «Шерлі» (1849), «Містечко» (1853), але уславив її тільки один — «Джейн Ейр», обговорення якого пропонується на семінарському занятті. Аналізуючи названий твір, необхідно співставити біографічні факти письменниці та її героїні (картини дитинства, перебування в притулку, робота гувернанткою). Цікаво виявити романтичні тенденції в творі: поєднання віршів і прози, взаємозв'язок природи і людини, пейзаж, вміння відкривати красу в навколишньому світі, атмосфера в Торнфілді, таємниця Рочестера, сам Рочестер як байронічний герой. У всіх творах письменниці в значній мірі присутній автобіографічний елемент Авторка порушує цілий ряд соціальних (соціальна нерівність), політичних (парламентські дебати, колоніальна політика країни), моральних проблем (вікторіанська мораль, жіноче рівноправ'я, право жінки на щастя і працю).

Якщо Ш. Бронте в повній мірі зазнала письменницької слави ще за життя, то творчість її молодшої сестри Емілі довгий час залишалася маловідомою. Між тим Е. Бронте (**Emily Bronte, 1818-1848**) є авторкою 193 віршів і одного роману «Грозовий перевал», який

дуже стримано був сприйнятий сучасниками, письменниця невдовзі померла і була майже забутою. Але в сучасному літературознавстві її роман переживає справжній ренесанс: сперечаються про специфіку жанру (сімейний роман, химерно-побутовий роман, фентезі з елементами готичного роману) — див. завдання № 1. Продовжуючи традиції реалістичної літератури ХVІІІ ст. (Д. Дефо, С. Річардсон), письменниця показує світ дрібномаєткових садиб, лицемірства, жорстокості, скалічених доль. Але є тут і вплив А. Радкліф та М.Г. Льюїса, авторів романів жахів, що створює в романі потужне романтичне втручання: драми з яскравими героями, несамовитими пристрастями, експресивною символікою, співіснуванням реального та фантастичного світів (моторошний сон Локвуда, «дихання» трупу Кеті, передсмертні галюцинації Хіткліфа, блукання двох тіней). В центрі роману — історія двох родин. Їхні маєтки авторка узагальнює як локус несамовитості, де «буреверхці» — діти бурі, а «шпаківці» — діти миру. Письменниця, розповідаючи про долі героїв, йде всупереч християнській моралі, висуваючи на перше місце концепцію вольового рішення особистості. Тому не дивно, що вже перші критики помітили явно «не вікторіанські» погляди обох сестер і, особливо, Емілії.

**Основні поняття:** байронічний герой, готичний роман, психологічний роман, романтичні традиції, роман-автобіографія, сімейно-побутовий роман, соціально-реалістичний роман, химерно-побутовий роман, фентезі.

*Т.І. Тверітінова*

### АВТОБІОГРАФІЗМ ТВОРЧОСТІ Ш. БРОНТЕ

В даний час можна з упевненістю сказати, що біографія англійської письменниці Ш. Бронте відома всім. З моменту виходу в світ роману «Джейн Ейр» (1847), який зробив його авторку знаменитістю, в літературних і читацьких колах виникає інтерес до особистості самої письменниці та її творчості. На особливу увагу заслуговують дослідження, присвячені проблемам авторської суб'єктивності



й автобіографічності образів у творчості Ш. Бронте: це роботи А. Суїнберна, Т. Ріда, М. Цебрикової, О. Петерсон, А. Будагян, В. Івашової, О. Соколової, О. Бессараб. На думку зарубіжних дослідників В. Вулф, Міс Хемпрі Ворд, єдиною привабливою рисою творчості письменниці є «наповненість романів власною персоною автора, зосередженого на собі і обмеженого собою». Матеріал біографії «самітниці Хоурта» (В. Івашова) в зіставленні з її творами дозволяє виявити наскрізний автобіографізм творчості Ш. Бронте.

На жаль, найбільш вивченим твором Ш. Бронте залишається «Джейн Ейр», а три інші її романи — «Вчитель», «Шерлі», «Віллет» — ще продовжують залишатися за межами дослідницької уваги, хоча вони також репрезентують біографічні факти письменниці. <...>

Автобіографізмом прийнято називати стилістично маркований літературний прийом, який представляє собою відлуння жанру автобіографії; він з'являється в текстах, які самі по собі такими не є, які не писалися і не сприймалися як автобіографії. Незважаючи на те, що роман Ш. Бронте «Джейн Ейр» в першій редакції мав підзаголовок «Автобіографія», письменниця найменше хотіла, щоб образ головної героїні ототожнювали з нею самою. Як зауважує В. Івашова, те, що «в описі Ловудського епізоду сучасник легко впізнавав школу в Кован Бріджі», а Брокльхерст, міс Темпл, Елен Бірс та інші персонажі мали своїх прототипів, ще не говорить про прямий автобіографізм оповіді» [Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. Москва: Худож. лит., 1974. С. 287]. Школа, як і її мешканці, якщо і були прямим відтворенням життєвого факту, то увібрали вони в себе набагато більше, ніж було насправді: вони сприймалися як образи типові. У романі автобіографічними є не події та епізоди, а настрої й почуття, бунтарський дух та емоційний пафос.

Чотири романи письменниці — це чотири площини, в яких вона, відображаючи реальність минулого чи сьогодення, описує власне життя і вносить корективи. Проаналізувавши творчість Ш. Бронте, можна виділити в ньому сюжетні складові її романів, в яких простежуються автобіографічні риси:

- сирітство головних або другорядних персонажів («Вчитель», «Джейн Ейр», «Шерлі», «Віллет»);
- втрата близьких або рідних людей («Джен Ейр», «Вчитель»);
- герої-викладачі («Джейн Ейр», «Вчитель», «Віллет»);

— протиставлення нещасливого кохання щасливому шлюбу («Шерлі», «Джейн Ейр»);

— протиставлення образу негарної, але чистої й щирої героїні образу красивої, але егоїстичної й хитрої лицемірки («Джейн Ейр», «Вчитель», «Віллет»);

— боротьба розуму з поривами серця («Джейн Ейр», «Вчитель», «Шерлі»);

— обставини отримання спадщини («Джейн Ейр», «Віллет»);

— образ Бельгії («Віллет», «Вчитель», «Шерлі»).

У найбільшій мірі автобіографізм простежується в останньому романі «Віллет» (1853), в основу якого було покладено спогади про брусельський період свого життя і про сильне почуття до К. Егера, людини широкої ерудиції, талановитої та привабливої. На думку одного з кращих біографів письменниці В. Жерен, в романі «світ зовнішній і світ внутрішній утворили ті величезні підмости, на яких нарешті була розіграна драма її власного життя. Неясні мрії і реальне життя в Брюсселі з'єдналися, і стався вибух пристрасті і пафосу, бунту і прийняття, відчаю та екстазу. Те, чим вона була насправді, і те, чим їй ніколи не судилося стати, тут красномовно відображено навіки» [Gérin W. Ch. Brontë. *Evolution of a Genius*. Oxford, 1967. P. 512].

Як бачимо, автобіографізм в творчості Ш. Бронте посідає значне місце, так як свідчить про життєвий досвід і певне світосприйняття самої письменниці, нарешті, жінки вікторіанської епохи, яка, незважаючи на скромний соціальний статус, змогла здобути освіту і відбутися як особистість.

*(Тверитинова Т.І. Автобиографизм творчества Ш. Бронте. Биография как текст: материалы XI Международной поэтикологической конференции (16-17 жовтня 2014 р.). Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 70-71).*

Г.Є. Шовкопляс

БОЖЕВІЛЬНА МІСІС РОЧЕСТЕР АБО  
РОМАНТИЧНА АПОЛОГІЯ ПІРОМАНІЇ

Відомо, що в романі Ш. Бронте «Джен Ейр» поєднані два принципи письма — реалістичний і романтичний, причому в останньому, романтичному, присутній ще й готичний елемент. Жодному з названих принципів авторка не надала переваги, обидва співіснують у поєднанні, яке і складає своєрідність цього твору.

Центральну частину роману Бронте займає так званий «торнфілдський епізод», що складається з вісімнадцятьох розділів, і, власно кажучи, є більшою частиною твору. За словами дослідниці англійської літератури В.В. Івашової, саме ця центральна частина твору «вписується у картину романтичного роману, частково навіть роману «готичного» [Ивашева В.В. Английский реалистический роман XX века в его современном звучании. Москва: Худож. лит., 1974. С. 277]. «Торнфілдський епізод» — це розповідь про історію кохання Джен Ейр і містера Рочестера. Досить довго англійські дослідники говорили у зв'язку саме з «торнфілдським епізодом» про мелодраматизм і про відсоток мелодраматичного в романі Ш. Бронте. Але те, що вони називали «мелодрамою», було сміливим внесенням романтизму в реалістичний твір. Романтична стихія входить до роману разом з темою кохання Джен Ейр до містера Рочестера, чий образ можна з повною на те підставою віднести до низки образів байронічних.

Мужня зовнішність містера Рочестера, чоловіка зовні не гарного, але своєрідного, викликає у пам'яті читача образи героїв східних поем Байрона: «...його густі чорні брови, високе чоло, відмежоване рівною лінією чорного чуба, що здавалось прямокутним. Я впізнала його чітко окреслений ніс, більше характерний як прикмета рішучої вдачі, аніж краси, широкі ніздрі, що, на мою думку, свідчили про запальність, різкі обриси вуст і підборіддя — так, без сумніву, це були риси похмурої людини. Його постать, тепер без плаща, видалася мені теж якась прямокутна, тому і пасувала до голови; в нього була гарна атлетична статура — широкогруда, з тонким станом, хоч не висока і не гнучка» [Бронте Ш. Джен Ейр. Київ: Вища школа, 1983. С. 88].

«Ті ж самі літературні асоціації виникають, коли відтворюється минуле містера Рочестера — туманне й до певного часу втаємничене», — зауважує В.В. Івашова [Ивашева В.В. Английский реалистический роман XX века в его современном звучании. Ibidem, с. 280].

Крім опису зовнішності, яка цілком відповідає естетичному ідеалу романтизму, Ш. Бронте напряду пов'язує містера Рочестера з героєм Байрона, називаючи його іменем одного з героїв байронівських східних поем, а саме — Корсаром. В епізоді, коли незрівняна Бланш Інгрем співає разом з містером Рочестером, вона порівнює його з корсаром: «Я не шаную чоловіків, що не мають у собі чогось демонічного. Хай там історики пишуть про Джемса Гепберна, що хочуть, а я гадаю, що це був той дикий і палкий герой — корсар, якому б я не вагаючись віддала свою руку» [Бронте Ш. Джен Ейр. Ibidem, с. 131].

Екзотичний простір вест-індського острова постає в романі Бронте у зв'язку не тільки з перебуванням на острові дядька Джен Ейр, містера Джона Ейра, котрого Бог благословив прибутками, але, перш за все, у зв'язку з одруженням містера Рочестера з Бертою Мейсон, тією самою, що стане таємничою божевільною жінкою із Торнфілдхолу. Зразковий романтичний пейзаж буремної тропічної ночі, коли за відкритими вікнами чути ревіння хвиль океану, також неможливий без Берти: крім шуму океанських хвиль, тишу ночі розриває лемент божевільної. Крім того, пейзаж є ілюстрацією не менш неспокійного душевного стану містера Рочестера.

У романі Ш. Бронте «Джен Ейр» достатньо запозичень з англійського готичного канону, який являє комплекс обов'язкових художніх атрибутів і оповідних принципів готичного тексту. «Готичний простір» Торнфілдхолу організований не стільки геометрією цієї старовинної будівлі з її баштами, залами і довгими коридорами, але й самою атмосферою замка, де у темряві чути незрозумілий шурхіт і шарудіння, а часом — несамовитий лемент. Ця атмосфера, безумовно, запозичена з готичних романів. Таємничість замку також створюється наявністю такого важливого атрибуту готики, як привида, бо сурогат привида — божевільна жінка, яка мешкає в кімнаті третього поверху під наглядом мовчазної служниці на ім'я Грейс Пул. Недаремно, знайомлячи Джен Ейр з Торнфілдхоллом, місіс Фейрфакс раптом згадує про привидів: «Якби в Торнфілдхоллі існував привид, то він би з'являвся саме тут. — Я теж так думаю.

Виходить, у вас немає привидів? — Принаймні я зроду про них не чула, — відповіла, всміхнувшись, місіс Фейрфакс» [Бронте Ш. Джен Ейр. Ibidem, с. 78].

Берта Мейсон або місіс Рочестер, яку ніхто не бачив, бо чоловік ретельно ховає її від людей, в «торнфілдському епізоді» являє фігуру суто службового призначення, що організує романтичний простір і створює романтичну фабулу. Нешаслива Берта належить до романтичної історії кохання, в якій грає роль перешкоди між закоханими. Зав'язка і розв'язка любовної фабули роману зазначені присутністю Берти Мейсон: з першою появою Берти інтрига починається, а з загибеллю Берти, чие існування заважає двійку закоханих з'єднатися в шлюб, закінчується. Оскільки Ш. Бронте вводить у свій роман формульний готичний канон, де існує жорстке розподілення функцій, то Берта Мейсон виконує роль, за якою повинна викликати жах і огиду, бо саме такий компонент є необхідним для готичного канону. Як раз такі почуття викликає зовнішність Берти: «У найдальшому кутку кімнати, в глибокому сутінку сновигала туди-сюди якась істота. Важко було сказати з першого погляду, чи то була людина, чи звір. Вона бігала рачки, рикала і форкала, мов якась дивовижна дика тварина. Водночас на ній було якесь убрання, а на її обличчя, неначе скуйовджена грива, спадала кучма темного сивуватого волосся» [Бронте Ш. Джен Ейр. Ibidem, с.215]. У цьому описі Берта навіть не тварина, а лише подібна до тварини, і, звичайно, не людина, вона — істота.

Трохи далі в тексті роману згадується, що Берта висока на зріст (не нижча за свого чоловіка), в неї червоне обличчя і надуті щоки, вона «здоровенна жінка» і має «чоловічу силу». Але в розповіді про історію свого одруження містер Рочестер описує Берту Мейсон як першу красуню тих місць — «гордість і окраса Спаніштауна»: «Я зустрів гарну дівчину в стилі Бланш Інгрем — високу, величну, з чорними косами» [Бронте Ш. Джен Ейр. Ibidem, с. 224]. Поступово образ Берти Мейсон набуває подвійності: з однієї сторони, зараз вона — жадлива та бридка істота; а з іншої, в минулому, — гарна дівчина «висока, велична», перша красуня Спаніштауна. Ця подвійність зберігається протягом усього роману і викликає подив уважного читача.

Історія Берти пов'язана з історією її родини і починається як історія доньки, чия мати є божевільною: «Я ніколи не бачив матері своєї

нареченої і думав, що вона померла. Коли скінчився медовий місяць, я раптом побачив, що вклепався: виявилось, що стару тримали в будинку для божевільних. Там був і молодший брат — цілковитий ідіот» [Бронте Ш. Джен Ейр. *Ibidem*, с. 225]. Отже, хвороба Берти спадкова. Вона — божевільна з родини божевільних. Джен Ейр справедливо дорікає містеру Рочестеру за те, що Берту не можна звинувачувати в її божевіллі: «Сер, — урвала я його, — ви безжальні до цієї нещасної жінки. Ви говорите про неї з ненавистю, із мстивою неприязню. Це жорстоко: вона не винна, що божевільна» [Бронте Ш. Джен Ейр. *Ibidem*, с. 221]. Невиразні слова містера Рочестера у відповідь на це звинувачення не знімають питання. Звинувачення Джен залишаються без відповіді, і це закономірно: питання і відповідь знаходяться у двох різних площинах письма, які не перетинаються. Зауваження Джен Ейр — констатація реального факту, а містер Рочестер виголошує пафосну романтичну промову, що розкриває його емоційний стан, але не дає відповіді. І принципи мовлення, і самі мовці розділені двома різними естетичними принципами і відповідними типами письма, але водночас поєднані в межах одного твору.

Відомо, що Ш. Бронте своїми літературними вчителями водночас вважала Жорж Санд і Теккерей. Саме Теккерей, який не дуже шанував романтиків, зокрема Жорж Санд, вона присвятила друге видання «Джен Ейр», «твір, в якому без зусиль вгадується романтична стихія». Ми пам'ятаємо той парадоксальний факт, що Ш. Бронте приваблював лаконізм і стриманість Теккерей, але водночас письменниця обожнювала бурхливу і романтичну Жорж Санд.

Слід зазначити, сама Ш. Бронте надає відповідь щодо справедливості — несправедливості звинувачення Берти Мейсон і в реалістичному ключі. Одного разу згадавши у зв'язку з зовнішністю Берти Мейсон іншу жінку, яка містеру Рочестеру нагадала Берту часів молодості. До речі, старий Фройд зауважив би, що містеру Едварду Фейрфаксу Рочестеру на рівні підсвідомого таки подобалися високі brunetki. Реалістичним аналогом Берти Мейсон є інша висока чорнява красуня — Бланш Інгрем. Взагалі Бланш Інгрем не стільки чарівна і небезпечна мисливиця за грошима містера Рочестера, хижачка, яка прорахувалася у своїх намірах щодо одруження з містером Рочестером, гоноровита і вродлива суперниця Джен Ейр, скільки своєрідний аналог Берти Мейсон у випадку, якби Берту обминула спадкова хвороба.

«Стиль Бланш Інгрем», в тлумаченні Бронте, — це зверхнє відношення до тих, хто стоїть нижче на соціальних щаблях (слуги, гувернантки), неглибокий розум, марнославство та егоїзм: «Міс Інгрем не могла викликати ревнощів: на це вона була надто нікчемна. Даруйте мені цей буцімто парадокс, тільки я маю на увазі саме те, що кажу. Міс Інгрем була справді дуже показна, однак їй бракувало природності; була вона і гарна, й освіту здобула блискучу, та розум мала убогий, а серце черстве. Ніщо не росло і не цвіло на цьому ґрунті..» [Бронте Ш. Джен Ейр. *Ibidem*, с. 136].

Але Берта Мейсон є невиліковно хворою: вона страждає на піроманію і вперше з'являється на сцені для того, щоб підпалити кімнату, де спить її чоловік, а в фіналі роману гине під час пожежі, яку сама ж і влаштувала. Знак її появи — запалена свічка, клубки диму, полум'я і диявольський здавлений сміх. Вогонь приманює Берту. Поклик вогню є суттю хвороби піромана. Лікарі-психіатри стверджують, що, спостерігаючи полум'я, піроман відчуває низку позитивних емоцій: він радіє, відчуває своєрідне полегшення і почуття задоволення. Сміх Берти, яка тримає в руці запалену свічку, супроводжує її появу. Крім того, піроманія є спадковою хворобою. Встановлено, що піромани ніколи не переслідують матеріальні вигоди, пожежа також не являється для них засобом приховування злочину або висловом протесту. Французький філософ-неораціоналіст Гастон Башляр у праці «Психоаналіз вогню» говорить про потяг до вогню як про руйнацію табу: архаїчний Прометей, ще неуславлений Есхілом в якості «друга людей», постає в «Трудах і днях» селянського поета Гесіода не більш, як дрібний злодюжка, а то й божевільний піроман, що порушує заборону богів. У «Психоаналізі вогню» Башляр називає три комплекси, що пов'язані з подвійною природою вогню, одним з яких є комплекс Емпідокла, коли вогонь-пристрасть пожирає людину подібно тому, як вулкан поглинув Емпідокла. Подібно до пристрасті, вогонь є амбівалентним, його природа подвійна. Інфернальний вогонь — це вогонь пекла, котре найчастіше постає в уяві людей в образі «ями з вогняною сіркою». Маленька дівчинка Джен Ейр на питання містера Броклхерста про те, як вона уявляє пекло, по-дитячому простосердно відповідає: «Яма, що повна вогню» [Бронте Ш. Джен Ейр. *Ibidem*, с. 28].

У С.С. Аверинцева стосовно природи вогню у статті «Пекло» для словника «Софія –Логос» є цікава примітка: «Символіка вогню

отримує особливо глибокі виміри, оскільки вогонь — це метафора для опису Самого Бога: Господь «вогонь пожираючий» (Втор. 4:24, цитується в Новому Завіті — Євр.12:29; поява Духа Святого — «поділені язика, мов вогонь» (Де. 2:3). У православних молитвах причастя порівнюють з вогнем, що очищує гідних і обпікає негідних» [Аверинцев С.С. Софія -Логос. Словарь. Київ: Дух і літера, 2007. С. 168]. Тобто вогонь як атрибут Творця є єдиним, але діє по-різному на праведних і грішних. «Вогонь — це злиття світлого Раю та Пекла, — наполягає на подвійній природі вогню Башляр, — пестоші й тортури. Це домашнє вогнище й Апокаліпсис» [Башляр Г. Психолоанализ огня. Москва: Изд-во гуманитарн. литературы, 2001. С. 19]. Вогонь часто виступає в якості символу гріха й зла. Без особливого напруження можна пригадати тексти творів, де демонічний характер вогню висловлений напряду або мається на думці. Таким чином, можна прослідкувати різні варіанти смислового наповнення символу вогня — від креативної семантики вищої мудрості до домінування значення саморуїнації.

Подвійним — амбівалентним постає на місці злиття романтичного і реалістичного текстів в романі образ Берти Мейсон, божевільної шалениці місис Рочестер. У формульній романтичній площині вона не більше, ніж функція, що зав'язує та розв'язує любовну історію, причина гріхопадіння байронічного героя, найбільш темний бік таємничої історії містера Рочестера. У реалістичній площині образ Берти Мейсон, ледве окреслений, вже набуває рис жертви обставин, нещасливої дитини з родини божевільних, жінки, яка фатально приречена на загибель. «Нещасною жінкою» називає Берту в своєму емоційному монолозі Джен Ейр.

Саме так інтерпретовано образ божевільної Берти в романі Джин Рис «Широке Саргасове море» (1966). Роман Джин Рис містить історію життя креолки Антуанетти Коссуй, прототипом якої послужив літературний образ божевільної місис Рочестер із «Джен Ейр». Критики вбачали в романі «Широке Саргасове море» постмодерні новації. Здається, один і той самий прийом в душі часу використали Джин Рис і Том Стоппард; вона в романі «Широке Саргасове море» (1966), він — у п'єсі «Розенкранц і Гілденстерн мертві» (1966): розповідь від особи епізодичного, маргінального персонажу відомого літературного твору. Але письменниця, уродженка Карибських островів, пояснює це по-іншому: «Дитиною, читаючи



«Джен Ейр», я розмірковувала, чому вона (Бронте) вважала креолок божевільними. Який сором зробити дружину Рочестера, Берту, жахливою жінкою. Я відразу ж вирішила написати її історію. Вона виглядає таким бідним привидом. Я подумала, що створю для неї власне життя. Шарлотта Бронте, напевно, мала сильне упередження щодо Вест-Індії, оскільки зобразила її в багатьох своїх книгах. Звичайно колись, під час розквіту, про Вест-Індію говорили набагато більше, ніж тепер» [Rhys Jean. Smile Please: An Unfinished Autobiography. New York: Harper and Row Publishers, 1979. P.76].

Намагаючись створити «історію життя» другорядного образу із класичного твору, Джин Рис пише роман-передісторію (пріквел) до роману Ш. Бронте, де розповідає про події, що за внутрішньою хронологією первісного твору передують подіям роману «Джен Ейр», а саме — про зустріч містера Рочестера з його першою дружиною, історію їхнього кохання та одруження. У романі «Широке Саргасове море» Джин Рис не просто розвиває маргінальний образ Берти Мейсон із «Джен Ейр», письменниця надає їй слово: бідна німа, божевільна Берта Мейсон перетворюється на Антуанетту Коссуей і розповідає історію свого життя, кохання, нещасливого шлюбу. Той невеличкий реалістичний матеріал, який залишила на долю Берти Мейсон Ш. Бронте, лише кілька фактів з історії життя, були використані для того, щоб створити «її історію», не залишивши Берту «бідним привидом». У романі Ш. Бронте, де викладена історія кохання Джен Ейр і містера Рочестера, Берта Мейсон завжди залишається «бідним привидом», образом, який в формульному романтичному письмі має виконувати певні функції. І лише дуже уважний читач звертає увагу на амбівалентність цього другорядного образу класичного твору, який поєднує два типи письма, романтичний і реалістичний, а також сприяє створенню любовної фабули у романі.

*(Шовкопляс Г.Є. Божевільна місіс Рочестер або романтична апологія піроманії. Кременецькі компаративні студії. Хмельницький: ФОП Цюнак А.А., 2015, Випуск V. Том 2. С. 193-200).*

Т. Мохова

## «ГРОЗОВИЙ ПЕРЕВАЛ» ЕМІЛІ БРОНТЕ

<...> 1846 рік — найзнаменніша дата для сестер Бронте. У цей час виходить збірка їхніх віршів — перший плід літературної діяльності. Письменниці навмисно взяли чоловічі псевдоніми, і збірник був озаглавлений так: «Вірші Керрера [Шарлотта], Еліса [Емілі] і Ектона [Енн] Беллів». Згодом з усіх віршів збірки найбільш високу оцінку критики отримують саме вірші Емілі, вірші, пронизані сумом і тугою за неможливим або за минулим коханням («Станси»). Особливо чудова філософська лірика Емілі, що порушує теми особистої свободи і незалежності («Старий стоїк»). Але, незважаючи на безперечну красу і витонченість віршів Емілі, не можна не відзначити сум і тугу, що прориваються крізь них. Найбільш оптимістичними й повними надій творами збірки були, мабуть, вірші молодшої сестри Енн (особливо вірш «Рядки, складені в лісі в вітряний день»). Однак тоді перший досвід молодих поетес, на жаль, не здобув широкої популярності у читачів.

Але сестри Бронте не здавались, і незабаром кожна з них вирішила присвятити себе прозі: в 1847-му році Шарлотта написала свій перший роман «Учитель», Енн — роман «Агнес Грей», а Емілі — «Грозовий перевал». З цього моменту починається їхня напружена літературна діяльність, втім на відносно довгий час продовжилася вона тільки для Шарлотти, так як Емілі і Енн незабаром після виходу своїх перших творів раптово згоріли від сухот. Швидше за все, це була спадкова хвороба сім'ї Бронте: всі дівчата відрізнялися вкрай тендітною статурою і дуже слабким здоров'ям, яке, до речі сказати, було значно підірвано і в роки навчання сестер в Коун-Брідж. На превеликий жаль, для всього читацького світу, цей спадковий тяжкий недуг не дозволив сестрам творити далі і обірвав життя жінок, які перебували в самому розквіті своїх сил (Емілі померла, коли їй було 30, Енн — в 29 років, Шарлотта не дожила до 40).

Тим часом творча спадщина сестер Бронте, хоча і нечисленна, але ось уже майже два століття вражає дослідників своєю глибиною і самотністю. Їхні твори дуже емоційні, дуже чесні і трохи загадкові. Останнє визначення, правда, в найбільшій мірі й в усій своїй повноті відноситься саме до єдиного роману Емілі Бронте — «Грозового перевалу».

### Що ж це за роман? І в чому його загадка?

Коли в Росії говорять про твори письменниць, я майже впевнена, що більшість згадують роман «Джен Ейр» старшої сестри Шарлотти. Про творчість Емілі Бронте говорять нечасто. Сам факт, що «Джен Ейр» вперше російською мовою був перекладений в 1849-му році (роман був надрукований в журналі «Вітчизняні записки»), а «Грозовий перевал» лише в 1956-му, є доказом недостатньої уваги до творчості письменниці в Росії.

Тим часом цей єдиний роман Емілі Бронте нічим не поступається творам її сестри. Я б навіть побоялася їх порівнювати, так як письменниці розглядають людську натуру, використовуючи абсолютно різні системи координат. Найбільш образно і глибоко творчість двох письменниць порівняла Вірджинія Вулф у своїй критичній статті «Джейн Ейр» і «Грозовий перевал»: «Вона (Шарлотта Бронте) не замислюється над людською долею; вона навіть не відає, що тут є над чим подумати; вся її сила, тим потужніша, що галузь її застосування обмежена, йде на затвердження типу «я люблю», «я ненавиджу», «я страждаю» ...».

«Грозовий перевал» — книга більш важка для розуміння, ніж «Джен Ейр», тому що Емілі більше поет, ніж Шарлотта. Шарлотта все своє красномовство, пристрасть і багатство стилю вжила для того, щоб висловити прості речі: «Я люблю», «Я ненавиджу», «Я страждаю». Її переживання, хоча і багатше наших, але перебувають на нашому рівні. А в «Грозовому перевалі» Я взагалі відсутне... Від початку до кінця в її романі (тепер уже йдеться про Емілі) відчувається цей титанічний задум, це високе прагнення — наполовину безплідне — сказати вустами своїх героїв не просто «Я люблю» або «Я ненавиджу», а — «Ми, рід людський» і «Ви, передвічні сили...» [Вулф В. Ессе. Москва: Изд. АСТ, 2004. С. 809-813]. Цей уривок зі статті, мені здається, як не можна точно передає задум «Грозового перевалу» — гранично узагальнити зображуване, довести його до космічних масштабів.

<...> За жанром це роман, безумовно, романтичний. «Грозовий перевал» — шалено романтична книга», — стверджував в 1965-му році класик англійської літератури Сомерсет Моєм. Проте Емілі Бронте, написавши єдиний твір, дивним чином не змогла вписатися в рамки звичних літературних напрямів. Вся справа в тому, що

«Грозовий перевал» можна віднести до суто романтичного роману: в ньому присутні й елементи реалістичного розуміння людини, але реалізм у Емілі Бронте особливий, абсолютно несхожий на реалізм, скажімо, Діккенса або Теккерея. Можна сказати, він тут абсолютно невіддільний від романтизму, почасти через те, що письменниця відмовляється розглядати і вирішувати конфлікт роману в соціальній або суспільній сфері — вона переносить його в галузь філософсько-естетичну. Як і романтики, Емілі Бронте прагнула гармонії буття. Але в її творі вона виражається, як це не парадоксально, через смерть: тільки вона примирила нащадків і допомогла возз'єднатися закоханим, що страждають. «Я бродив навколо могил під цим добрим небом; дивився на метеликів, які носилися в вересі і дзвіночках, прислухався до м'якого дихання вітру в траві — і дивувався, як це уявилося людям, що може бути немирним сон у тих, хто спить в цій мирній землі», — цими словами закінчується роман. Все ж дивно, що така «потужна, пристрасна, моторошна», за словами Сомерсета Моема, книга закінчується таким майже ідилічним кінцем. Але що ж у ній «потужного і моторошного»?

Це книга про кохання, але про кохання дивне, про кохання, що не вписується ні в одне з наших уявлень про нього. Це роман про місце, але про місце, що породжується пристрастю. Це роман про долю, про волю, про людину, про космос...

<...> Сомерсет Моем, який дуже високо оцінив «Грозовий перевал», говорив про образ головного героя так: «Я вважаю, що Емілі вклала в Хіткліфа всю себе. Вона наділила його своєю шаленою люттю, своєю шаленою пригніченою сексуальністю, своєю пристрасною непогамованою любов'ю, своїми ревностями, своєю ненавистю і презирством до роду людського, своєю жорстокістю...». Як би там не було, цей незвичайний образ не може залишити читача байдужим. Втім, такі всі образи роману.

У сучасного читача напевно виникне цілком логічне запитання: чи можна щось почерпнути для себе з цього немолодого роману? Здавалося б, за цей час змінилося практично все в нашому житті: чи варто шукати відповіді на хвилюючі нас питання в книзі, написаній понад 150 років тому? Варто. Ще як варто.

В цьому і непередавана чарівність «Грозового перевалу». Книга дає нам зрозуміти, що деякі закони, що діють над людьми, вічні — вони не зникають з плином часу і зовсім не залежать від зміни

епох, режимів і систем. Емілі Бронте немов показує людину природну, людину, що відкинула покрив певного часу. «Вона вивільняє життя від панування фактів», — зазначає все та ж Вірджинія Вулф. Якщо вдуматися, то в романі навіть немає розгорнутого сюжету і відкритого, гострого конфлікту. Тема соціальної нерівності як слід не розвинена, та й, взагалі, ніхто й не перешкоджав Кетрін з'єднатися з Хіткліфом. Таким чином, в романі ми не бачимо відкритого суспільного протистояння і, найголовніше — всі герої можуть самі вибирати свій шлях. Навіть жахливі, пройняті жорстокістю сцени ув'язнення Кеті в будинку у Хіткліфа — це, по суті, результат її ж власної необережної поведінки. <...>. Взагалі, вражає ця дивовижна свобода і тотальна непогора чужій волі всіх персонажів роману. Вони самі будують свою долю, помиляючись фатально або розплутуючи найскладніші життєві ситуації (як зробила Кетрін-молодша в кінці роману). Можна сказати, що це роман і про долю, якій людина часом не може протистояти.

Отже, ось дві основні теми роману, два головних слова, навколо яких розгортається розповідь «Грозового перевалу» — незрозуміла любов і доля. Але я б додала ще одне — непідвладні людині сили.

Ми можемо заперечувати логіку Емілі Бронте, яка виражається в романі радше несвідомо і стихійно («Грозовий перевал» зовсім позбавлений моралізаторства, що помічав і англійський письменник і літературознавець Віктор Соден Прітчет), нас навіть може налякати цей пронизливий містичний холодок у книзі, але заперечувати всій її силі й могутності просто не вдасться. Книга дійсно бере енергетикою. З нею можна погоджуватися або не погоджуватися, але не потрапити під її вплив все ж неможливо.

<...> Сомерсет Моем зауважував, що «передовіривши спочатку оповідь Локвуду, а потім, змусивши його слухати оповідь місіс Дін, вона [Емілі Бронте] сховалася, так би мовити, за подвійною маскою». Далі він стверджує, що оповідь від імені всезнаючого автора «означала б контакт з читачем, нестерпно близький для її хворобливої чутливості». «Я думаю, що її жорстка і безкомпромісна принципність збунтувалася, якби їй заманулося розповісти цю шалену історію від своєї власної особи». Радше за все, Емілі Бронте не хотіла та й, напевно, не могла остаточно визначити свого ставлення до нею ж створених неймовірних персонажів. <...>

P.S. Існує більше 15-ти екранізацій «Грозового перевалу», в тому числі знаменита картина 1939 року року з Лоуренсом Олів'є в ролі Хіткліфа. На 2010-й рік в Великобританії намічена прем'єра чергової екранізації.

(Мохова Т. «Грозовой перевал» Эмили Бронте. [www.habit.ru/20/285](http://www.habit.ru/20/285))

Ж. Батай

## ЛІТЕРАТУРА ТА ЗЛО

Емілі Бронте

<...> Від інших жінок Емілі Бронте відрізнялася, мабуть, тим, що на ній лежало особливе прокляття. Не можна сказати, що її коротке життя було так вже нещасне. Однак, зберігши моральну чистоту, вона спустилася на саме дно прірви Зла. Мало хто міг би зрівнятися з нею в стійкості, відвазі й прямоті. В пізнанні Зла вона дійшла до самого кінця. Вона залишила після себе кілька віршів і одну з найпрекрасніших книг всіх часів — «Грозовий Перевал». Можливо, найкрасивішу і жорстоку історію кохання. Бо доля розпорядилася так, що, не дивлячись на те, що Емілі Бронте була красива, вона, найвірогідніше, жодного разу не зазнала любові, і те, що вона знала про пристрасть, тривожило її: в поданні Емілі любов була пов'язана не тільки з ясністю, але і з жорстокістю і смертю, так як, напевно, в смерті — істина любові. Так само, як в любові — істина смерті.

<...> Якщо йдеться про смертних, все це як не можна краще підходить до героїв «Грозового Перевалу» Кетрін Ерншо і Хіткліфа. Ні у кого ця істина не прозвучала з такою силою, як у Емілі Бронте. І справа не в тому, що вона сформулювала думку, яку я виклав з властивою мені незграбністю, а в тому, що вона це відчула і висловила «смертельно», в деякому роді божественно.

<...> Насправді, незважаючи на те, що кохання Кетрін і Хіткліфа не дає виходу чуттєвості, в «Грозовому Перевалі» питання про Зло пов'язане з темою пристрасті. Як якби Зло було б найдієвішим способом висловити пристрасть.

<...> Для того, щоб краще намалювати картину Добра і Зла, я звернуся до початкової ситуації «Грозового Перевалу», до дитин-

ства Кетрін і Хіткліффа, до зародження їхнього складного кохання. Їхнє життя — шалені перегони по пустках; обидві дитини були полишені на самих себе, вони не були скуті ніякою умовністю (хіба тільки тією, що заважала їхнім чуттєвим іграм, але оскільки діти були невинні, їхня непорушна любов відсувалася на другий план). Можливо, ця любов зводилася до того, щоб відмовитися помертвувати свободою дикого дитинства, не обмеженого законами суспільного життя й умовностями пристойності. Умови дикого життя (відірваного від світу) були схожі на первісні. У Емілі Бронте вони лежать на поверхні: це умови поетичної творчості спонтанної поезії, якій відкриті обидві дитини. Суспільство протиставляє вільній грі наївність, що підкріплюється аргументом, заснованим на користі. Воно побудоване так, щоб вигода була б якомога тривалішою. Суспільство перестало б існувати, якби продовжували панувати безпосередні порухи душі, що зв'язують дітей відносинами співництва. Соціальні умовності змусили б юних дикунів розлучитися з наївною ідеєю самовладно, і вони повинні були б підкоритися розумним правилам дорослих, складених так, що у вигоді залишається соціум.

Це протиставлення проходить через всю книгу Емілі Бронте. Як зазначає Жак Блондель, «почуття Кетрін і Хіткліффа затверджуються вже в дитинстві» [Jacques Blondel. *Emily Bronte. Experience spirituelle et creation poetique*. P.U.F., 1955. P. 406.]. Але, якщо діти, на щастя, можуть забути про світ дорослих на деякий час, вони все одно будуть віддані, в кінці кінців, цьому світу. Катастрофа неминуча. Знайда Хіткліф змушений тікати з чудесного царства, де вони з Кетрін носилися по піщаних пустках. І хоча Кетрін довго залишалась неприступною, їй довелося відмовитися від дикого дитинства; її спокусило забезпечене життя, яке прийняло вигляд молодого, багатого і чутливого пана. По правді кажучи, шлюб Кетрін і Едгара Лінтона неоднозначний. Його не можна назвати остаточним падінням. Світ Мизи Дроздів, де поруч з Грозовим Перевалом живуть Лінтон і Кетрін, не був у поданні Емілі Бронте усталеним. Лінтон шляхетний, у нього залишилася природна дитяча гордість, однак він шукає компромісні рішення. Необмежена влада над своїм «я» для нього вище матеріального благополуччя, але якби він не перебував в повній гармонії з усталеним світом розуму, він не зміг би скористатися цими благами. Звідси впевненість Хіткліффа, який розбагатів після довгої подорожі, що Кетрін зрадила той абсолютно самовладний світ ди-

тинства, якому вона насправді залишалася вірною, так само, як і він, душею і тілом.

<...> Я виділю моральний бік бунту, створеного в уяві і мріях Емілі Бронте. Це бунт Зла проти Добра. Формально він позбавлений сенсу. Що ж крім неможливого і смерті може означати це царство дитинства, з втратою якого не може змиритися демонічна воля Хіткліффа? Існують два способи збунтуватися проти реального світу, де панує розум, і світу, який ґрунтується на прагненні вижити. Найпоширеніший і актуальний — це поставити під сумнів розумність світу. Неважко помітити, що принцип розумного світу не обов'язково підпорядкований розуму, і що розум поєднується зі свавіллям, обумовленим проявами жорстокості та дитячими поривами минулого. Подібний бунт зіштовхує Добро зі Злом, що полягає в цій жорстокості і марних поривах. Хіткліфф засуджує світ, якому протистоїть; він не може співвіднести його з Добром, оскільки бореться з цим світом. Люто, усвідомлено борючись з ним, він розуміє, що є носієм Добра і розуму. Він ненавидить людство і людську доброту, про які говорить із сарказмом. Поза захоплюючої оповіді його характер здається неприродним і надуманим. Він породжений не логічними побудовами, а мріями автора. У літературі романтизму немає більш реального і простого персонажа, ніж Хіткліфф. Він — втілення початкового постулату про те, що дитина, не на життя, а на смерть борючись проти світу Добра і світу дорослих, стає на бік Зла.

Немає такого закону, який би не переступив Хіткліфф в своєму бунті. Помітивши, що в нього закохана зовиця Кетрін, він тут же з нею одружується, щоб заподіяти якомога більше зла Лінтону; Хіткліфф відвозить дружину відразу ж після весілля, починає її бити і, нещадно терзаючи, доводить її до відчаю. Недарма Жак Блондель вважає схожими два висловлювання, що належать Саду і Емілі Бронте. У Сада один з мучителів Жустіни вимовляє: «Яка солодка річ — руйнування. Я не знаю іншої дії, яка викликала б більшу насолоду; ніщо не може зрівнятися з захопленням від цієї божественної мерзоти». У Емілі Бронте Хіткліфф каже: «Якби я народився в країні, де закони менш суворі, а смаки не настільки вишукані, я б не зміг позбавити себе задоволення не поспішаючи розчленувати тіла двох закоханих і провести весь вечір за цим приємним заняттям».



### Емілі Бронте і порушення кордонів

Одне те, що добродесна і недосвідчена дівчина створила персонаж, настільки відданий Злу, здається парадоксальним. І зовсім вже незрозуміло, яким чином виник Хіткліфф.

Моральність самої Кетрін Ерншо не викликає сумнівів. Вона до того бездоганна, що вмирає від неможливості відірватися від того, кого любила в дитинстві. Однак, знаючи, що в ньому приховано Зло, вона любить його так сильно, що вимовляє найважливішу фразу: «I am Heathcliff (Я — Хіткліфф)».

Таким чином, якщо розглядати Зло адекватно, виявляється, що про нього мріє не тільки злочинець, але й саме Добро. Смерть — вишукана і бажана кара за негідну мрію, але змусити людину не мріяти неможливо. Чи варто сумніватися, що Емілі Бронте, смерть якої стала наслідком тих переживань, які вона описала, що не ототожнювала себе, хоча б частково, з нещасною Кетрін Ерншо?

Дію «Грозового Перевалу» можна порівняти з рухом грецької трагедії, в тому сенсі, що сюжет роману — трагічне порушення закону. Перед смертю Хіткліфф відчуває дивне блаженство, але це блаженство лякає його, воно трагічно. Продовжуючи любити Хіткліффа, Кетрін вмирає від того, що порушила, якщо не тілом, то духом, закон вірності; і смерть Кетрін — «вічні муки», на які засуджений Хіткліфф за свою жорстокість.

Як і в грецькій трагедії, в «Грозовому Перевалі» закон сам по собі не скасований, але простір, де існує людина, все-таки знаходиться за межею дозволеного. Заборонений простір — це простір трагічний, або, вірніше, сакральний.

Людство, дійсно, відкидає його, але для того, щоб потім возвеличити. Заборона обоюноє те, що він робить недоступним, і підпорядковує доступ спокути — смерті — але, залишаючись перешкодою, перетворюється на приманку. Ідея «Грозового Перевалу», закладена в грецькій трагедії — і, більше того, в будь-якій релігії, — в тому, що порив божественного сп'яніння нестерпний для розумного світу користі. Цей порив протилежний Добру. Добро ґрунтується на турботі про загальну вигоду, яка перш за все передбачає зв'язок з майбутнім. Божественне сп'яніння, з яким співвідноситься «безпосередній рух душі» дитини, повністю належить теперішньому.

<...> Сенс «Грозового Перевалу» — перш за все у виклику, кинуту загальноприйнятій моралі, в основі якої закладена надморальність. Не роблячи, як і я, узагальнюючих висновків, Жак Блондель тонко відчуває співвідношення між двома поняттями. Він пише: «Емілі Бронте виявляється... здатною на таке подолання, яке звільняє її від будь-яких етичних або соціальних забобонів. Віялом розходяться життя персонажів, і кожен, якщо мати на увазі основних учасників драми, висловлює повне звільнення від суспільства і моралі. Тут важливо прагнення порвати зі світом, щоб повніше насолодитися життям і знайти в художній творчості те, в чому відмовляє реальність. Це означає пробудження або, іншими словами, залучення досі невідомих здібностей. Безперечно, таке звільнення необхідно кожному художнику, *«воно переживається сильніше тими, в кого глибоко закладені етичні цінності»* [Jacques Blondel. Emily Bronte. Experience spirituelle et creation poetique. P.U.F., 1955. P. 109]. Саме ця внутрішня згода між порушенням закону моралі і надморальністю є істинним сенсом «Грозового Перевалу». Жак Блондель докладно описав релігійний світ (зокрема, протестантський, проїнятий спогадами про захоплюючий методизм), в якому виросла юна Емілі Бронте. Цей світ здавлювало від моральної напруги і суворості життя. Однак суворі закони, що керували Емілі Бронте, відрізняються від тих, за якими будується грецька трагедія. Трагедія знаходиться на рівні таких елементарних заборон, як вбивство або кровозмішення, неприпустимих розумом.

<...> Емілі Бронте відійшла від догм, віддалилася від християнської простоти і наївності, але релігійний дух її сім'ї сильний в ній настільки, наскільки християнство строго наслідує Добру, закладеному розумом. Закон, який порушує Хіткліфф, а разом з ним і Кетрін Ерншо, здійснюючи це мимоволі, — в першу чергу закон розуму, закон спільноти, заснований християнством на союзі первинної релігійної заборони, сакральної та розумної. <...>

### Література, свобода і містичний досвід

<...> Вважаю, варто загострити увагу на тому, що зближує традицію сучасної літератури і містичне життя. Розмова про подібність напрошується, якщо йдеться про Емілі Бронте.

Зокрема, в недавно виданій книжці Жак Блондель рішуче говорить про *містичний досвід* Емілі Бронте, як якщо б у неї, як у Терези Авільської, були бачення в момент екстазу. Можливо, Жак Блондель поспішає з висновками, не маючи на те переконливих підстав, оскільки версія, яку він висуває, що не підкріплюється жодними свідченнями або фактами. Ще до нього деякі дослідники вважали, що є загальні риси, що ріднять душевний стан святої Терези з настроєм віршів Емілі Бронте. Проте сумнівно, щоб остання зазнала методичне занурення в себе, чим і є, по суті, містичний досвід. Жак Блондель наводить кілька уривків віршів, що дійсно описують загострені почуття і смутні душевні стани, які виражають все, на що здатне духовне життя, в своїх мріях доходить до напруженої екзальтації. У цих віршах — нескінченно глибокий і нескінченно жорсткий досвід самотності з усіма його болями і радощами. Чесно кажучи, цей досвід, такий, яким зазвичай його готує і представляє мова поезії, нічим не відрізняється від більш упорядкованого дослідження, що підлягає принципам будь-якої релігії, або, у всякому разі, уявленню про світ (позитивний чи негативний).

У певному сенсі в бунтівних поривах, ведених волею випадку і не вільних від підсумків безладних роздумів, іноді закладено ні з чим не порівняне багатство. Вірші відкривають нам смутні обриси величезного і приголомшуючого світу. Щоб дати йому визначення, ми не можемо порівняти його на дуже близькій відстані зі світом, відносно відомим, описаним великими містичками. Це менш спокійний і більш дикий світ, жорстокість якого ще не розчинилася в повільному і довго прожитому осяянні. Загалом і цілком, це світ, найближчий до невимовних страждань «Грозового Перевалу».

И все же меньших мук не стала б я желать.

Чем яростнее боль, тем выше благодать.

Что было? — Адский блеск? Или огонь небесный?

Быть может вестник — смерть, но весть была чудесной.

На мій погляд, ці вірші найкраще дають уявлення про силу і особливості пориву, що властивий поезії Емілі Бронте і характеризує стан її душі. В кінцевому рахунку, неважливо, чи пізнала Емілі Бронте на цьому шляху те, що ми називаємо містичним досвідом, чи ні. Однак їй, ймовірно, став доступний його таємний зміст.

<...> Варто згадати і про те, що «Грозовий Перевал» — найсильніший і найпоетичніший твір Емілі Бронте — ще й назва місцевості, де оголюється правда. Так називається будинок, на який з приходом туди Хіткліффа обрушується прокляття. Дивовижний парадокс, але далеко від цього проклятого місця «люди марніють». Насправді, жорстокість, насаджувана Хіткліффом, одночасно є заставою і нещастя, і щастя, якими «насолоджуються жорстокі». В кінці похмурої оповіді в Емілі Бронте несподівано з'являється ніжний промінь світла.

### Значення Зла

<...> Горда людина чесно погоджується з найжахливішими наслідками кинутого виклику. Буває навіть, що вона сама забігає наперед. «Знедолена частина» — це частина гри, випадку, небезпеки. Іноді самовладдя, але за ним йде спокутування. Світ «Грозового Перевалу» — світ ворожого і необтесаного самовладдя. Світ спокути. І за спокутою просвічує посмішка, на яку життя, як правило, дивиться байдуже.

*(Georges Bataille. La Part maudite. Paris: Editions de Minuit, 1949. Стаття вперше надрукована в журналі «Критик» (№ 117, лютий, 1957 під заголовком «Емілі Бронте і Зло»).*

Т.І. Тверітінова

### ПОЕТИКА ДОМУ В САДИБНОМУ ТЕКСТІ Е. БРОНТЕ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ГРОЗОВИЙ ПЕРЕВАЛ»)

Як відомо, перший і єдиний роман Е. Бронте «Грозовий Перевал» (*Wuther Wuthering Heights*) був опублікований в 1847 р. і зовсім не мав успіху на відміну від «Джен Ейр» старшої сестри Ш. Бронте. Справжнє визнання до роману прийшло лише на межі ХІХ-ХХ ст. Подальші дослідження Ф. Речфорд, Ж. Батая, Е. Бейкера, В. Аллена, А. Кеттла затвердили в літературознавстві думку Р. Фокса про те, що «Грозовий Перевал» Е. Бронте — «одна з найвизначніших книг ХІХ століття в англійській літературі» [Fox R. *Novel and the People*.

Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1954. P. 123], і ренесанс роману, на думку дослідниці Х. Денисюк, спостерігається по теперішній час. Не останнє місце в дослідницькій літературі посідало питання жанру. У літературознавстві зустрічаються визначення: романтичний роман (В. Івашова, В. Пейтер), реалістичний роман, збагачений романтичною традицією (А. Кеттл, Н. Михальська), синтез готичного і сімейно-побутового роману (О. Бандровська, Х. Пастух), химерно-побутовий роман (П. Нестор). Тим часом слід звернути увагу на садибний текст в творі, що також зараховує «Грозовий Перевал» до так званих «садибних» романів.

Мета дослідження — розглянути особливості поетики дому в садибному тексті роману Е. Бронте, специфіку його парадигми, протистояння топосу добра і зла, а також дослідити міф про втрачений і здобутий рай в контексті «садибного» роману письменниці.

В англійській літературі до 1840-х рр. завдяки романам Д. Остін, М. Еджворт, Е. Інчбальд, раннього Ч. Діккенса вже склався садибний текст (country-house novel), в якому ключовим є образ дому, традиційно — заміського, і супутне йому семантичне поле асоціацій: питання художнього простору, образи сім'ї та спорідненості, тема пам'яті і спогадів. Основними ознаками такого тексту є: садибний хронотоп, тобто стан щасливої безтурботності і спокою в замкненому просторі облаштованої природи, душевні переживання і враження героїв, невід'ємні від описів природи, меланхолійний ліричний підтекст, що слугує створенню специфічного настрою світлого ностальгічного смутку. Як зазначає В.Г. Шукін, «садиба виконувала важливу культуротворчу роль Рідного Дому, «гнізда», повного спогадів про предків, який зберіг запах століть, який учив цінувати давно заведений порядок, який прищепив смак до читання, музики» [Шукін В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997. С. 72].

Завдяки двом нараторам постають події тридцятирічної давності і теперішнього часу, оцінка яких дається ззовні і зсередини. Якщо людині з боку, орендарю Локвуду, глуха провінція спочатку здається «досконалим раєм для мізантропа» [Бронте Э. Грозовой перевал: пер. з англ. Н. Вольпин. Москва: Правда, 1988. С. 12], то ретроспективна оповідь Неллі Дін багато в чому прояснює це життя, закрите від сторонніх поглядів. У романі ми спостерігаємо життя

двох садиб — Грозового Перевала і Мизи Шпаків, розташованих у віддаленому районі Північної Англії.

Поміщицька садиба Лінтонів наділена всіма типовими рисами «дворянського гнізда»: просторий світлий будинок, розкішні кімнати, гарні меблі, фамільні портрети, бібліотека, квіти, віддані слуги. Назва — Шпаки — налаштовує на позитивне сприйняття сільської ідилії: ці птахи символізують «сонце, світло, весну, божественну сутність, небо, вітер, свободу, радість життя і достаток» [Енциклопедія символів, знаків, емблем / авт.-сост. В. Андреева. Москва: Локид-Миф, 2000. С. 387]. Садиба представляється як замкнутий простір, огорожений від зовнішнього світу і протиставлений йому. Структура його представлена у вигляді концентричних кіл: в центрі — будинок «як внутрішнє коло, що захищає людину» [Шукин В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Ibidem, p. 99], наступне коло — сад, що оточує будинок, і третє — огорожа саду як межа, яка охороняла будинок від зовнішнього світу. В садибному просторі огорожа саду високо семіотична: огорожений сад повинен містити в собі якийсь «скарб», що представляє цінність як для внутрішнього світу, так і для зовнішнього» [Цивьян Т.В. Verg. Georg. IV, 116–148: к мифологии сада. Текст: семантика и структура. Москва: Наука, 1983. С. 150]. Подібним скарбом в класичних «садибних романах» зазвичай є «чиста, здатна самовіддано кохати героїня, яку намагається «викрасти» «зовнішній» герой» [Глазкова М.В. Русская усадьба в мифологическом аспекте («Обрыв» И.А. Гончарова и «Новь» И.С. Тургенева). Филологические науки. 2007. № 2. С. 93]. Події, пов'язані з викраденням героїні з садиби, розгортаються двічі, з проміжком у вісімнадцять років. Перший раз — романтично налаштована Ізабелла Лінтон, приписавши Хіткліфу шляхетні риси, тікає з ним з дому, проте за межами рідного гнізда її очікують розчарування, образи і приниження. Незважаючи на повторну втечу, тепер уже з дому свого чоловіка, вона більше на Мизу Шпаків не повертається. І друга героїня, яка більше відповідає уявленням про скарб. Кеті, яка виросла в атмосфері любові і добра, переймається щирою участю до свого двоюрідного брата Лінтона Хіткліфа. Однак хворобливий і безвольний юнак сприяє викраденню Кеті з рідного дому, мимоволі потураючи задуму Хіткліфа примусово повінчати дітей і таким чином привласнити спадок своєї невістки.

У романі топосу ідилічної дворянської садиби протиставлений інший — Грозовий перевал, куди потрапляють викрадені героїні. Назва красномовно свідчить про специфіку його життя і побуту. Характеризуючи цю садибу, Е. Бронте зазначає: «Епітет «грозовий» вказує на ті атмосферні явища, від люті яких будинок, що стоїть на белебені, анітрохи не захищений в негоду ... Про силу норду, що овіває узгір'я, можна судити за низьким нахилом малорослих ялин біля будинку і по низці чахлого терну, який тягнеться гілками все в один бік, немов би випрошуючи милостиню у сонця» [Бронте Э. Грозовой перевал. Ibidem, с. 13].

Саме цьому будинку Е. Бронте дає більш докладний опис. Зовні — це старовинна будівля, зведена за часів середньовіччя (1500 р.), своїми вузькими і глибокими вікнами нагадує замок, над головними дверима якого щедро розкидані барельєфи. Як зазначається в «Енциклопедії символів, знаків, емблем», «фамільний герб або домовий знак — неодмінна краса фронтона будинку в добу середньовіччя — має багату історію, висхідну до найдавніших часів. Символіка гербів — хижі тварини, зброя, щити, обладунки, магичні знаки — свідчить про те, що спочатку вони служили не тільки символами роду, але і родовими оберегами, які захищали двері від вторгнення всілякого зла» [Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Ibidem, с. 160]. Однак за 300 років будинок втратив свою велич, грифони над головними дверима — символ «пильності та войовничості» — облізли і зруйнувалися, а ім'я першого власника — Гертон Ерншо — носить останній нащадок цього роду, перетворений Хіткліфом на безправного наймита. Орендар Локвуд, вперше потрапивши на Грозовий перевал, відзначає його похмуру колористику, що об'єднує зовнішній і внутрішній (психологічний) простір. Інтер'єр більше нагадує житло простого фермера: занедбаність, грубі меблі, напівтемрява, темні сходи на другий поверх, таємнича, завжди замкнена кімната, де довелося заночувати гостю і куди в нічній завірюсі навідується привид. Відповідають цьому інтер'єру і мешканці будинку: похмурий, мстивий господар Хіткліф, жовчний, озлоблений слуга Джозеф, грубий і неотесаний Гертон, непривітна Кеті.

Як зазначає Х. Денисюк, «новаторством Емілії Бронте було своєрідне розщеплення парадигми Дому на дві оселі. Похмурий і дикій атмосфері в будинку на Грозовому перевалі протиставлений мораль-

но-психологічний клімат, який панує на Мизі Шпаків. Якщо «грозоперевальці» — діти бурі, то «шпаківці» — діти світу» [Денисюк Х. Ренесанс роману Емілії Бронте «Буреверхи». *Слово і час*. 2005. № 11. С. 85]. Письменниця в романі послідовно розвиває антиномію двох житлових просторів як двох світів: ідеальне дворянське гніздо з вихованим джентльменом Лінтоном, який немов би вийшов з романів Д. Остін, і похмура, запущена ферма з шаленим Хіткліфом.

Якщо Миза Шпаків знаходиться в долині, її опис та події, що в ній відбуваються, пов'язані з теплою порою року, світлом і сонцем, то Грозовий Перевал знаходиться на пагорбі, події в цьому будинку відбуваються в темний час доби, під акомпанемент сильного дощу або хуртовини з завиваннями вітру. Незважаючи на чотири милі, що відокремлюють садиби, створюється враження, що вони знаходяться в різних просторах і різних вимірах: Шпаки — в категорії Добра, а Грозовий Перевал — в категорії Зла. Навіть відвідування церкви, що входить в обов'язковий розпорядок життя Лінтонів, мешканцями Грозового Перевала ігнорується і заперечується. Віддаленість Перевала від інших будинків і церкви, відокремлений спосіб життя його мешканців, оточення будинку болотами і пустою дозволяє припустити утворення навколо будинку зони інфернальності, адже перевага нечистої сили болотам і пустельним місцям загальновідома. Дослідниці життя садибного міфу К.Є. Дмитрієва та О.М. Купцова виділяють важливу рису устрою дворянської садиби — розподіл на «простір Бога і диявола» [Дмитрієва Е.Е., Купцова О.Н. *Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай*. Москва: ОГИ, 2003. С. 91].

У Е. Бронте в парадигмі дому можна виділити Мизу Шпаків, в садибному тексті якої є свій текст-код — Едемський сад з яблуневими деревами, символ краси і благоденства. І є простір диявола, який сформувався на фермі тридцять років тому, разом з появою найди невідомого походження. Ж. Батай пише, що з приходом на Грозовий Перевал Хіткліфа «на дім обрушується прокляття» [Батай Ж. *Литература и Зло*: пер. з фр. і комент. Н.В. Бутман і Є.Г. Домогацької. Москва: Изд-во МГУ, 1994. С. 9]. У літературознавстві давно досліджували образ Хіткліфа як втілення руйнівного Зла (Ж. Батай, Ф.Р. Карл, В. Вулф, О. Бандровська, Х. Денисюк).

Показовим є і портрет його: чорне волосся, темний колір обличчя, білі хижі зуби, злісний, похмурий характер — все відповідає



народним увявленням про диявола, з яким його в романі постійно ідентифікують оточуючі. Доповнюється це і невідомістю його минулого, його батьків, несподіваним багатством, яке він здобув за три роки відсутності. Символічно і розчинене вікно в кімнаті, де помер Хіткліф: «Відповідно до міфопоетичної традиції, воно використовується нечистою силою і смертю» [Енциклопедія символів, знаків, емблем. *Ibidem*, с. 360], що цілком підтверджує думку Джозефа про те, що душу його господаря забрав чорт.

З появою Хіткліфа в будинку на Грозовому Перевалі з'являється зло: менш ніж за два роки помирає місис Ерншо, старший син, Хіндлі, озлоблюється проти батька, а після його смерті стає справжнім тираном для всіх мешканців будинку. Смерть є частим гостем в будинку, який утратив свій затишок і родинне тепло, в ньому люди частіше помирають, ніж народжуються. Друге явище Хіткліфа приносить зло в будинок на Мизу Шпаків, куди переселилася Кетрін. Х. Денисюк пише, що образ Хіткліфа — «типовий образ готичного роману» [Денисюк Х. Ренесанс роману Емілії Бронте «Буреверхи». *Ibidem*, с. 86]. Вона називає його фатальним чоловіком, а Кетрін — фатальною жінкою. Їхні образи «двоєдині в своїй суті» [Пастух Х.А. Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2009. С. 14].

Це усвідомлюють і самі герої. Кетрін: «Він більше, ніж я сама. З чого б не були створені наші душі, його душа і моя — одне... Я і є Хіткліф» [Бронте Э. Грозовой перевал. *Ibidem*, с. 90, 92]. Образ фатальної жінки, що сформувався в дослідницькій літературі, характеризується «зовнішньою привабливістю, неординарністю, енергією магнетичного впливу на чоловіка, ... емоційною екстатичністю, харизмою, знайомством з чоловічою психологією» [Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2013. Випуск 58. С. 82]. У романі Кетрін виступає також як носій зла в будинку на Мизі Шпаків: не слід забувати, що її поява в цій садибі коштувала життя батьків Лінтона. Її стихійна жіночність, індивідуальне самовираження притягують двох чоловіків, яких вона хотіла б тримати при собі, створюючи характерний в таких випадках любовний трикутник. Не слід забувати також про посмертні блукання її душі в околицях Грозового Перевала і остаточне з'єднання з душею Хіткліфа в залишеному будинку.

У романі простежується співвіднесеність змісту з міфом садиби як втраченого раю. Однак у Е. Бронте поняття про рай набуває амбівалентне значення. На перший погляд, це стосується Мизи Шпаків: смерть старшого покоління, примусове заміжжя і утримання Кеті на Грозовому Перевалі зруйнувало ідилічне життя дворянської садиби, однак після смерті Хіткліфа добро і справедливості затверджуються, і Кеті з Гертоном збираються переїхати на Мизу Шпаків, відновлюючи таким чином парадигму набутого раю. Для «грозоперевальців» поняття «рай» співвідноситься зовсім з іншим уявленням. Показовим у цьому випадку є сон Кетрін, в якому, опинившись в раю, вона «попросилася назад на землю, і янголи розсердилися і скинули її прямо в зарості вересу на Грозовому Перевалі, і там вона прокинулася, ридаючи від радості» [Бронте Е. Грозовий перевал. *Ibidem*, с. 164]. Дике привільне життя Кетрін і Хіткліфа і є справжній рай їхнього дитинства, втрата якого пробудила зло, помсту та руйнування.

Згідно романтичній діалектиці, зло, яке зародилося в будинку на Грозовому Перевалі і зруйнувало життя в двох садибах, в фіналі роману зживає себе. А зі зникненням зла перетворюється і дім: ворота не замкнені, двері і вікна розкриті, під привітними плодовими деревами солодко пахнуть левкої і жовтофіолі, що налаштовує на атмосферу відкритості, миру і злагоди. В кінці роману у Е. Бронте визначення «добре небо», «м'який подих вітру», «мирна земля» є маркерами відновленого топосу добра і тихого щастя молодого покоління. Як бачимо, в садибному тексті роману Е. Бронте початкова розщепленість парадигми дому на простір Бога і диявола в процесі «матримоніальної циркуляції» (Х. Пастух) представників двох будинків призводить до відновлення гармонії та космічної рівноваги знайденого раю.

*(Тверитинова Т.І. Поетика дома в усадебном тексті Е. Бронте (на матеріалі роману «Грозовий Перевал»). Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки, 2016. № 1(11). С. 167 — 171).*

## СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 9

### СПЕЦИФІКА АМЕРИКАНСЬКОГО РЕАЛІЗМУ В ТВОРЧОСТІ МАРКА ТВЕНА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «ПРИГОДИ ТОМА СОЙЕРА» ТА «ПРИГОДИ ГЕКЛЬБЕРРІ ФІННА») (2 год)

#### **Завдання**

1. Простежити за текстом роману «Пригоди Тома Сойера» систему виховання, освіти, ставлення до релігії в американському суспільстві. Підготуватися до відповіді на питання: в чому полягає сенс хлопчачого бунтарства?

2. Знайти в тексті роману «Пригоди Гекльберрі Фінна» характеристику різних міст і містечок, маєтків, ферм, що дає суцільне сприйняття картини сучасного американського життя.

#### ПЛАН

1. Становлення творчої манери Марка Твена: від гумористичних оповідань до пародійного переосмислення канонічних схем в романі «Пригоди Тома Сойера». Пародіювання відомих жанрових різновидів роману.

2. «Пригоди Тома Сойера» — «чарівний епос юності»: поезія чистих дитячих почуттів і хлопчачого бунтарства. Тематика, проблематика роману, система образів.

3. Панорамне зображення дорослого світу сучасної Америки очима дитини.

4. Розробка вузлових конфліктів американського життя в романі «Пригоди Гекльберрі Фінна».

5. Еволюція образу Гека Фінна: від романтичних пригод с Томом Сойером до серйозного усвідомлення життя.

6. Сислове навантаження образу річки Міссісіпі.

7. Використання народного гумору, майстерність пейзажу, ліризм.

### Обов'язкова література

1. Твен Марк. Журналістика в Теннессі. Мій годинник. Як я редагував сільськогосподарську газету. Оповідання про поганого хлопчика. Оповідання про чемного хлопчика. Пригоди Тома Соєра. Пригоди Гекльберрі Фінна (будь-яке видання).
2. Гиленсон Б.А. История литературы США. Москва: Академия, 2003. 480 с.
3. Гречанюк С. Острови і міфи, або Марк Твен і «Пригоди Гекльберрі Фінна». Вічні книги. Київ, 1991. С. 3-12.
4. Жлуктенко Н. Художній світ роману Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна». Вікно в світ. 1999. № 4.
5. Зверев А.М. Литература США. Марк Твен. История всемирной литературы: В 9 т. Т. 7. Москва: Наука, 1990. С. 559-568.
6. Пригодій С.М. Марк Твен: міф, людина, письменник. Марк Твен. Пригоди Тома Соєра. Пригоди Гекльберрі Фінна. Харків: Фоліо, 2003. С. 3-18.

### Додаткова література

1. Звиняцьковський В. Марк Твен. «Пригоди Тома Соєра». Система уроків. *Зарубіжна література*. 2005. № 12. С. 4-5.
2. История американской литературы [Банников Н.В., Боброва М.Н., Гиленсон Б.А и другие]; под ред. Н.И.Самохвалова.: В 2-х частях. Ч. 2. Москва: Просвещение, 1971. С. 294-314.
3. Лібман З.Я. Марк Твен: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1977. 142 с.
4. Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. Москва: Наука, 1987.
5. Ромм А.С. Марк Твен. Москва: Наука, 1977. 192 с.
6. Сіптарова С.В. Марк Твен. «Пригоди Тома Соєра»: матеріали до варіативного вивчення. Світ дитинства в романі та у житті Марка Твена. Урок-дослідження із застосуванням мережі Інтернет. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2005. № 5. С. 34-36.

### Методичні рекомендації

Письменник Марк Твен (**Twain Mark, 1835-1910**) — автонім **Семюел Ленгхорн Клеменс** — був представником демократичного напрямку американської літератури. Саме демократичне світовідчуття допомогло письменнику в його творчості усвідомити і синтезувати досягнення попереднього мистецтва Сполучених Штатів Амери-

ки. Його творчість була підготовлена і романтиками, і реалістами 1850-х років, тому в творах письменника поєднуються романтичні і реалістичні тенденції, «романтичне прекрасне» і «реалістичне повсякденне». У творах Марка Твена американський реалізм знайшов характерне йому мистецьке обличчя із визначальними рисами: гротескністю, символікою, метафоричністю, внутрішнім ліризмом і близькістю до природи. Наслідуючи романтиків, він оспівав красу «природних», не знівечених цивілізацією явищ життя, поділяючи їхню ненависть до всього штучного, несправжнього, фальшивого, проте він виступав проти таких же проявів і в романтизмі. Його зіткнення з романтиками відбувалося на основі різного розуміння головного завдання мистецтва — завдання відтворення життєвої правди.

На семінарське заняття виноситься обговорення ранньої творчості письменника, а також його «Пригоди Тома Соєра» та «Пригоди Гекльберрі Фінна».

На початку семінарського заняття необхідно звернутися до лекційного матеріалу стосовно ранньої творчості письменника, його гумористичних творів («Мій годинник», «Журналістика в Тенессі», «Оповідання про поганого хлопчика», «Оповідання про хорошого хлопчика»), щоб з'ясувати характерні для Твена-гумориста прийоми: пародія, фарс, гротеск. Саме з двох останніх народився задум «Пригод Тома Соєра». Слід відзначити, що більшість ранніх гумористичних творів написано від першої особи з використанням прийому «оповідання в оповіданні», в творах розповідаються про різноманітні дивовижні події, кумедні історії й анекдоти, на які був багатий американський фольклор.

Вже в першому романі виявляється оригінальність художньої манери письменника: він використовує здатність дитячої свідомості копіювати навколишнє життя (прийом «подвійного бачення»). Сонному і лицемірному існуванню в невеликому містечку протиставлена атмосфера гри, «живе життя» двох хлопчаків (див. завдання № 1). В творі можна знайти пародії на «романи про старовину», на любовні, пригодницькі романи, романи виховання.

Прелюдією до роману «Пригоди Гекльберрі Фінна» можна вважати «Епос ріки Міссісіпі». Одна з важливих особливостей твору — це правдиве відображення картини життя Америки 50-х років XIX ст. Ідея свободи, втілена в образі великої ріки, розробка вузлових

конфліктів американського життя (Гек — Джим: конфлікт «здорового серця» і «хворого сумління»), надзвичайно живі персонажі (див. завдання № 2), «карнавальний» народний гумор, поєднання лаконічності з епічним охопленням дійсності — це ті особливості, аналіз яких дозволяє зрозуміти слова Е.Хемінгуея, що вся сучасна американська література вийшла з «Гекльберрі Фінна».

**Основні поняття:** внутрішній ліризм, гротеск, карнавалізація, комічне, літературна пародія, метафоричність, пародійно-пригодницький роман, символіка, соціальний роман.

*Марк Твен  
(Семюель Ленгхорн Клеменс)*

### ХТО БУВ ГЕК ФИНН

<...> У «Гекльберрі Фінні» я намалював точний портрет Тома Бленкеншипа. Він був неписьменний, неохайний, вічно голодний, але серце у нього було золоте. Він користувався нічим не обмеженою свободою і був єдиною по-справжньому незалежною людиною на всю округу; тому він насолоджувався постійним тихим щастям, а ми йому все відчайдушно заздрили. Він нам подобався. Ми любили водити з ним компанію, а так як це суворо заборонялося нашими батьками, дружба з ним цінувалася ще вище, і в усьому місті не було хлопчика, популярнішого за нього. Років чотири тому я чув, що він став мировим суддею в одному з глухих селищ штату Монтана, вважається прекрасним громадянином і користується загальною повагою.

<...> Здається, я в «Томі Соєрі» заморив індіанця Джо голодною смертю в печері. Але швидше за все я просто віддав данину вимогам романтичної літератури.

*(Марк Твен. Собрание сочинений в 12 т. Т. 12. Москва: ГИХЛ, 1961. С. 171-177).*

Т.Д. Кириллова

## МАРК ТВЕН

<...> Аболіціоністський рух, що розбудив суспільну свідомість, сприяв народженню і зміцненню позицій американського критичного реалізму. Представником цього напрямку в мистецтві і став Марк Твен. Народжений в епоху «класичної демократії», письменник з молоком матері увібрав безоглядну віру в прекрасне майбутнє країни «необмежених можливостей». Його ранні твори, безумовно, відображають саме ці ідеї. Однак володіючи пильним поглядом художника, тверезо оцінюючи зміни, що відбувалися на «землі обітній», Твен прийшов до засудження суті «американізму» і тим самим відбив на сторінках своїх творів крах власних ідеалів та ідеалів нації в цілому.

Перша збірка його оповідань «Знаменита жаба-стрибуха з Калавераса» (1867) переносить читача в особливий світ радості. Тут лунає розкотистий сміх і цінується грубуватий гумор. Специфічне мислення, гротеск, шарж, колоритна — метафора, бурлеск, гіпербола, пародійні установки, «небувальщини в особах», національний фольклор допомагають автору розповісти про побут фронтірсменів — «самовідданих сучих дітей», які так подобалися «безпосередньому генію, який прийшов з річкового причалу». Ці нехитрі оповідання принесли письменникові славу блискучого гумориста.

Книга нарисів «Простаки за кордоном» (1869), створена після подорожі до Європи, Палестини та Росії, яку Твен зробив як кореспондент, що супроводжував американських туристів, містить барвисті враження про Старий Світ. Вона ознаменувала тріумф автора в очах читачів і критики, бо декларувала його патріотичні настрої й почуття переваги американців над іншими народами. Феодальна Європа з усіма культурними та історичними цінностями здавалася письменнику парадоксально вбогою: Твен згадував про «набридалу» Мікеланджело, байдуже дивився на красу Нотр-Дам і Лувра, позіхаючи, проходив повз Джоконди, не бажав слухати про Лауру та Петрарку. На його думку, Старий Світ — «усипальниця» минулого, свого роду склеп, населений тінями. Глузливий і самовпевнений погляд янкі багато помічає і пронизаний ненавистю «до всіх видів деспотизму і сваволі». Його «американізм» виходить насамперед з того, що молода, демократична країна, що гарячково

йде до прогресу, ніколи не побачить такого «заходу», бо вона — «земна святиня».

Раннім оповіданням Твена, об'єднаним в збірники «Нові і старі замальовки» (1875), «Правдива історія і нова» (1877), «Штовхайте, братці, штовхайте» (1878), «Порожнем» (1872), «Огрубілі» (1872), притаманний пафос «створення світу», населеного новими людьми, що створюють і підкорюють всі перешкоди.

Засвоюючи багатства Заходу, фронтірсмени були витривалими та працелюбними, мали особливе грубувате почуття гумору. Автор розповідає про них, нанизуючи «нісенітниці і безглуздість у безладді і часто без будь-якого сенсу і мети». Так побудовані багато з його оповідань, наповнених алогізмом деталей і ситуацій. Однак всі ці люди живуть у злагоді з природою (згадаймо верблюда, що поласував авторським пальто, працюючого койота, слона, бізона), сприймаючи всі труднощі іронічно, бо попереду у всіх одна мета — реалізація необмежених можливостей особистості в побудові нового суспільства, в якому все залежить лише від здатності і вміння кожного стати щасливим. Цей зростаючий і процвітаючий світ створює свою історію і культуру, що ввїбрала міфи індіанців і багатонаціональний фольклор переселенців. В нарисах і гуморесках письменника — «мінімум описів і абстрактних міркувань, максимум дії, динамізм оповіді, м'якість мови, використання діалекту».

Досвід репортера допоміг Твену зберегти особливу хронікальність в оповіданнях, що викривають побратимів по перу («Журналістика в Теннесі»), бізнесменів всіх сортів і мастей («Справа про постачання м'яса», «Справжня історія великого яловичного контракту», «Важливе листування»). Оповідь у цих творах ведеться від першої особи, такого собі «простака», який часто «по дурості» вибовкує вельми гіркі істини. Він запросто міркує про продажність преси («Як я редагував сільськогосподарську газету»), митців («Венера Капітолійська»), поліцейських («Чим займається поліція») і навіть про долю Бенджаміна Френкліна — не президента, а автора «вульгарних трюїзмів» («Покійний Бенджамін Френклін»). Мовна «маска» оповідача допомагає письменникові говорити про речі дуже неприємні, при цьому не втрачаючи доброго гумору.

Роман «Позолочене століття» (1873), створений в співдружності з Ч.Д. Ворнером (1829-1900), виявив свіфтовські традиції в художній манері Твена. Перш за все, авторам вдалося передати стан загальної



одержимості в гонитві за грошима. Бізнес — «гниль, що замутила американське життя». Він губить і калічить людей, доводить їх до загибелі. Чи не для кожного з героїв «Позолоченого століття» гонитва за «золотими міражами» закінчується настільки ж благополучно, як для Філіпа Стерлінга. Багато хто стає жертвами таких, як сенатор Ділоурті, широта ділового розмаху якого охоплює всі сфери суспільного життя: політику, релігію, освіту, пресу. Автори нарікають на те, що їхні співвітчизники добровільно віддають владу шахраям і кар'єристам, а тому в книзі очевидна туга за старими добрими часами (образ романтика полковника Селлера), чітко простежується сатиричне ставлення до того, що відбувається з країною і людьми, озброєними фальшивою ідеєю. Метафора «позолочене століття» з легкої руки Твена стала розхожим висловом, що характеризує цілу епоху американського суспільства.

Марк Твен розумів, що для того, щоб знову відчутти чарівність сучасної йому Америки, «потрібно було знову стати дитиною». Так з'явився «роман про старовину» — «Пригоди Тома Соєра» (1876), повний полемічного запалу, критичного ставлення до постулатів і моралі «респектабельного» суспільства. І разом з тим це дивно «промниста книга», в якій відчувається ностальгія письменника за золотою порою свого дитинства. Читачі всього світу і сьогодні сприймають її як «чарівний епос юності».

Однак поезія чистих почуттів і хлоп'ячого бунтарства має для Марка Твена насамперед соціальний зміст. Свідомо чи підсвідомо, але діти завзято борються з релігією, яка наводить на них запаморочливу нудьгу, з мертвою системою шкільного навчання, де панують зубріння, прочуханки, рутини, тупий формалізм, проти забобонів, проти пуританства в сім'ї та суспільному житті. Гра, вигадка, усвідомлена алогічність вчинків письменника — засіб захисту від дійсності, де все дуже сумне і понуре, тому і світ далекого дитинства виглядає у нього одночасно сонячним і сумним.

Роман написаний у формі пародії на повчальні дитячі книжки, популярні на той час, що було характерно для творчості письменника-сатирика. Кидаючи ретроспективний погляд на «ідилічне» минуле, Твен підкреслює, що багато що пов'язує його з сьогоденням. Особливо привабливий образ шибеника Тома Соєра, якому дістаються ляпаса тітоньки і вчительські різки. Він бунтує проти будь-якого насильства над своєю особистістю, будь то нудне навчання в недільній школі або лікування знеболювальним Поллі, яке

«вдало» було випробувано на коті Пітері. Романтичне світосприйняття Тома поєднується з бажанням стати активним учасником життя. З гострою іронією показує автор зіткнення дорослих і дітей, «засмиканих і виснажених хлопчиків із пристойних родин».

У романі три сюжетні лінії: вбивство на цвинтарі, пошуки скарбу і любов Тома до Беккі. Вони зливаються воедино і утворюють цілісний образ глухого Сент-Пітсберга і провінційної Америки в цілому. Через найву свідомість хлопчика проходять враження навколишнього світу, а висновки, зроблені ним, вміщують гостру критику і навіть деяку вибухову небезпеку, якій багато в чому сприяє його дружба з безпритульним Геком Фінном, боротьба проти лиходія — індіанця Джо, порятунок Мефа Поттерса від шибениці, а вдови Дуглас — від насильницької смерті.

У цьому романі відточується реалістична майстерність Твена, його вміння розкрити психологію і внутрішній світ героїв, ще не зіпсованих цивілізацією. І хоча туга письменника «за зниклим минулим ... невіддільна від свідомості його повної незворотності», світлий світ ще торжествує, немов би не помічаючи тих протиріч, які в ньому присутні.

<...> У цей період Твен пише трилогію «Життя на Міссісіпі» (1883), в якій вже відчувається втрата властивої автору життєрадісності. Вільна стихія річки відповідає внутрішньому стану героя, і створюється враження, що людина існує в єдності з природою і цивілізацією. Але боротьба за успіх, прихід хижаків-завойовників порушують цю гармонію.

Про це і наступний роман Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884), дія якого знову йде в минуле — в 50-і роки ХІХ століття. Герой книги народжений для волі і свободи, а зіткнення з реаліями навколишнього світу містить в собі не стільки пригоди, дорогі дитячому серцю, скільки небезпеку, що підстерігає бідняка всюди, хоча Гек сам вибирає таку дорогу, пішовши від вдови Дуглас і заявивши Тому Союеру, що «багатство — це туга і турбота ...».

На своєму шляху хлопчик зустрічає безліч людей, життєві історії яких самі могли б скласти сюжетну канву декількох романів, і вони влітаються в оповідь як новели. Наприклад, про американських Ромео і Джульєтту (Шеперсон і Софі Грен Джерфорд), про вбивство полковником Шерборном перекладача Боггса, про казковий спадок Вілса і про мисливців за ним.

Образ Міссісіпі — символ вільного життя, до якого прагне Гек, проходить через весь роман. Герой Твена бореться за свободу в широкому розумінні цього слова і вступає в конфлікт з «демократичною» Америкою. Так виникає суперечність із системою жорстокості, брехні й експлуатації, що є чужою для хлоп'ячої душі. І хоча думки і судження Гека нехитрі і часом вельми наївні, в них все частіше чується голос автора, який повстає проти «цивілізованих» законів, що прирікають людину на внутрішнє рабство. Також є неприйнятною для Твена й ідея поневолення людини людиною. Дружба Гека Фінна із негром-втікачем Джимом набуває символічного смислу: кайдани, що заважають особистості в будь-яких її проявах, повинні бути розірваними. Гекові важко перебороти себе, стереотипи світосприйняття тяжіють над хлопчиком: південець, що приховує чорношкірого, завжди потрапить до в'язниці. Однак природна доброта перемагає, і він проявляє елементарну людяність, через яку стає ворогом держави і буржуазної законності. Героїзм Гека полягає саме в тому, що хлопчик вступає в боротьбу з ними, а не захищає несправедливі порядки. Маленький пліт, на якому пливають два вигнанці, два знедолених американця, чорний і білий, стає єдиним острівцем гуманних людських відносин.

Вихований на народному американському гуморі, що органічно збирає його специфічні риси — ексцентричність характерів, гіперболу, дух соціального критизму, Марк Твен підняв на щит войовничу сатиру, що викривала «Сполучені лінчуючі штати», психологію обивателів («Людина, яка спокусила Гедліберг»), вояччини («На захист генерала Фанстона»), мораль буржуазії («Плімутський камінь і батьки-пілігрими»), церкви («Військова молитва», «Лист янгола-охоронця»), ідеал національного прапора США («Людина, що ходить у темряві»), саму «американську мрію» («Банківський квиток в 1 000 000 фунтів стерлінгів») і сучасну цивілізацію, представлену автором як парад привидів — «метафора карнавалу тіней» («Надзвичайна міжнародна процесія»).

Розчарування Твена в ідеї «необмежених можливостей» вплинуло і на зміст роману «Американський претендент» (1891). Рудокоп Бреді і тесля Берроу протиставлені в ньому світу власників, подібних капіталісту Селлерсу, що виношує плани міжзоряних завоювань, та господарю нічліжки Маршу.

«Особисті спогади про Жанну д'Арк її пажа і секретаря» (1895) — улюблений твір письменника. Він пройнятий демократичними

ідеалами автора. Віра в героїчні сили народу у Твена поєднується з усвідомленням його трагічної долі в історії.

В образ Жанни автор вкладає свою мрію про велич людської особистості, її цілісність і чистоту. У передмові до книги Твен писав: «Жанна була правдива, коли брехня не сходила у людей з язика, вона була чесна, коли поняття про чесність було втрачено... Вона була стійкою там, де стійкість була невідома, і дорожила честю, коли честь була забута. Вона дотримувалася гідності в епоху низького раболіпства». За довгий творчий шлях Марк Твен пройшов від безоглядної віри в «американську мрію», яка за словами В. Фолкнера «володіла» думками мільйонів з моменту проголошення Сполучених Штатів, до повного розчарування, що виразилося в філософському трактаті «Що таке людина?» (1906).

Можна з упевненістю стверджувати, що неприйняття політики колонізаторів («По екватору», 1897), викриття експлуатації (оповідання «Таємничий незнайомиць», 1899), догматизму церкви («Листи з Землі», опубл. в 1962 р.) є найсильнішим в таланті письменника, який ввів до американської літератури магістральні теми, що стали головними в мистецтві ХХ століття.

На думку літературознавця М. Мендельсона, в своїх творах «Твен, безумовно, висміює не якусь початкову безглуздість, а те, що в цьому світі діється». Це і зробило його «Лінкольном американської літератури».

*(Кириллова Т.Д. Марк Твен. История зарубежной литературы (Вторая половина XIX-начало XX века). [Ковалева Т.В., Кириллова Т.Д. и др.]; под ред. Ковалевой Т.В. Минск: Завигар, 1997. С. 286-328).*

М. Цветаева

## ЧЕРВОНІ ПАЛІТУРКИ КНИГ

З дитячих раювань моїх  
Розраду несете мені ви,  
Червоні палітурки книг,  
Мої ви друзі незрадливі.

Урок ледь вивчу — й навіть  
До вас: усе, здавалось, мало,  
— Вже пізно! — Мамо, три рядки!..  
На щастя, мама забувала.

Від люстри вогники тремкі,  
Як з книжкою чудово вдома!  
Під Гріга, Шумана, Кюї  
Я проживала долю Тома.

Смеркає. Крізь духмяність лип  
Щасливий з Беккі Том. Знічев'я  
Джо-індіанець смолоскип  
Узяв і никає в печері.

От цвинтар. Віщий крик сови.  
(Вжахнись!) Не винний у крадіжці,  
Гек, що не втримавсь у вдови,  
Як Діоген, що жив у діжці.

Світліш од сонця тронний зал,  
Над хлопчаком струнким — корона,  
Жебрак, що рапом проказав:  
— Даруйте, спадкоємець трону — це я.

В пільмі — він і двійник.  
Британію стрясають смути.  
- О, чом би між червоних книг  
Під лампою знов не заснути?

Легенди золотих часів.  
Відвага — з чистою красою!  
О, золотих імен засів:  
Принц і жебрак, Гек Фінн, Том Соєр!

*(Переклад В. Богуславської)*

# ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

*Д.С. Наливайко*

## ВСТУП ДО ЛІТЕРАТУРИ СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

<...> Реалістична література — це порівняно з романтичною, інший духовний і художній світ, породжений іншою історичною епохою. Романтизм розквітнув у буремну переломну епоху, епіцентром якої була велика французька революція 1789-1794 рр., і став потужним художнім вираженням цієї епохи, її ідеальних надій і — ще більшою мірою — її гірких розчарувань. Щодо реалізму, то він виник у «прозаїчну епоху», яка наступила після великих потрясінь кінця XVIII-початку ХІХ ст. Епоху стабілізації і «мирного» розвитку нового, буржуазного суспільства, коли в житті на перший план виходять утилітарно-практичні інтереси та вартості, складається інший тип відносин між людьми, інша мораль та психологія. Все це вимагало й інших засобів та форм художнього вираження, появу художньої системи, іманентної, тобто внутрішньо відповідної цій епосі, її духу й стилю життя, здатної найбільш адекватно її досягнути й висловити. Такою художньою системою і став реалізм 30-80-х рр. ХІХ ст.

У першій половині ХІХ ст. реалізм розвивається переважно у французькій, англійській і російській літературі, в інших європейських і американській він набув поширення вже у другій половині сторіччя, а то й в останній його третині. У 50-60-х рр. цього сторіччя закріплюється за цим напрямом назва «реалізм», введена у широкий вжиток другорядними французькими письменниками Ж. Шанфлері і Л. Дюранті.

**Типологія й естетика реалізму.** Засадничою його настановою вважалися правдивість — у сенсі «вірності дійсності», яку відображає митець... Для романтиків уява була не тільки вимислом, фан-

тазією, а й чимось незрівняно більшим: і засобом пізнання, і його художньою реалізацією... реалізм як художня система має іншу стратегію творчості й засновується на спостереженням, вивченнях та аналізах наявної дійсності. творчість письменників-реалістів виростає із цих спостережень та вивчень, із досвіду як їх художнє осмислення та узагальнення. Відомий французький філософ і вчений І. Тен якось висловився, що реалістичний роман в сутності своїй є сукупність спостережень та досвіду, і кожна освічена людина на матеріалі своїх спостережень та життєвого досвіду може написати один чи два пристойні романи. <...>

Щоправда, у письменників першої половини ХІХ століття, таких, як Бальзак і Стендаль, Діккенс і Гоголь, активність уяви та її роль залишаються на високому рівні. Але ж їхня творчість великою мірою перебуває у річищі романтизму і не піддається повній інтеграції в реалістичну художню систему. Ситуація змінюється в другій половині століття, коли реалізм остаточно самовизначається й рішуче відмежовується від романтизму. На перший план тепер виходить настанова «достовірності» у відображенні дійсності, суть якої полягає у збереженні дійсних пропорцій і масштабів у змалюванні життєвої повсякденності, персонажів і обставин; рішучому осудженню піддаються тепер романтичні «фантазії» та «перебільшення». Цій настанові реалізму чітку формулу дав російський критик М. Чернишевський: «зображення життя у формах самого життя».

<...> Реалізм є породженням епохи, означеною глибинною дією науки на літературу. Поміж інших типів і напрямів художньої творчості, він виділяється тим, що із всіх функцій мистецтва, на перенний план у нього виходить функція пізнавальна.

**Поетика реалізму.** Прикметною особливістю реалізму є те, що, звертаючись до тієї чи іншої теми, письменник мислить її і як художнє дослідження певного явища чи проблеми; подібної свідомості настанови не знайти ні в літературі класицизму, ні в літературі романтизму та інших напрямів. Звідси аналітичність як одна з характерних і водночас визначальних рис реалістичної творчості. Цей аналітичний підхід до зображуваного закономірний в реалізмі, який склався в епоху домінування науки в розумовому житті й системі духовної культури.

<...> Для реалістів важлива відповідність зображення самій дійсності, що сприймалося як єдине й водночас суперечливе ціле, в

якому складно поєднуються і переплітаються високе й низьке, трагічне й смішне, прекрасне й потворне. З цією настановою на відповідність дійсності пов'язане зображення часу й простору. Час стає історичним і відтворюється з можливою конкретністю, а історизм — одним із засадничих принципів естетики й поетики.

<...> Прикметною рисою реалістичної літератури є також те, що особливу увагу вона приділяє аналітичному зображенню людини в соціумі, розкриттю діалектичної взаємопов'язаності характеристик і соціального середовища, зокрема показові того, як середовище «ліпить» характер... Проте слід зазначити, що більшою мірою це властиво реалістичній творчості 20-40-х рр., на наступному етапі соціальний історизм дедалі відчутніше витісняється природою, біологією, екзистенцією.

<...> У реалістичній літературі маємо також специфічний тип автора: пов'язаний з ним превалюючий тип оповіді. <...> Він характеризується передусім тим, що це автор-деміург, який наділив себе всезнанням і статусом абсолютної кремаційної сили у створюваному ним художньому світі. «Автор знає все!» — безапеляційно заявляє В. Теккерей в знаменитому романі «Ярмарок суєти». Флобер порівнював художній твір зі світобудовою, а його автора з Богом: він має бути у творі, як Бог у світобудові — всюди і ніде.

<...> Ще однією принциповою важливою рисою поетики реалізму є превалювання індивідуальних стилів письменників над загальними стилями напрямів і течій. <...> Як висловився відомий німецький письменник-реаліст

Т. Фонтане, справжнім майстром стилю є автор «здатний постійно міняти стиль в залежності від предмета, про який йдеться». <...>

**Жанрова система.** Принципова новизна жанрової системи реалізму полягає у тому, що в ній, вперше в історії літератури, на чільне місце виходять прозові жанри роману, повісті та оповідання і відіграють провідну роль. <...> Реалізм є першим літературним напрямом, в якому домінують прозові жанри й насамперед роман. <...> Роман розкриває закладені в ньому можливості і постає як справді універсальний жанр — в сенсі охоплення різних сфер життя, зокрема тих, що традиційно вважалися «неестетичними» чи «непоетичними», і їх «переплавлення» у високі здобутки мистецтва.

В реалістичній літературі з'явилося багато відгалужень романтичного жанру, які нерідко називають жанрами, хоч точніше було



б означувати їх як жанрові різновиди роману. В основі цієї класифікації закладено тематологічний принцип: це роман сімейно-побутовий, соціально-побутовий, політичний, історичний, психологічний, роман виховання, роман кар'єри тощо. Найбільшого розвитку в реалістичній літературі XIX ст. набули соціально-побутовий, психологічний, історичний романи, а також роман виховання (в німецькомовних країнах). Поширюється ця диференціація і на жанри повістей й оповідання, однорідні з жанром роману <...>.

**Своєрідність реалізму в національних літературах.** <...> Велика роль у розвитку реалістичної літератури в різних країнах належала культурно-історичним чинникам. <...> Повнота й потужність розвитку реалізму в різних літературах середини XIX ст. залежала також від місця й ролі літератури в національній культурі, в духовному й громадському житті країни. Особливою повнотою й своєрідністю відзначається російська реалістична література, але пояснюється це не якимось її специфічним «національним духом», а насамперед тим, що розвивалася вона в особливих умовах «імперії царів». Як писав О. Герцен, «у народу, позбавленого свободи, література — єдина трибуна, з висоти якої вона змушує почути голос свого обурення і своєї совісті».

<...> Протилежна ситуація склалася в німецькій літературі середини XIX ст. Як відомо, вона не знала високого злету реалізму, навпаки, в цей час вона переживала спад і втратила те світове значення, яке мала в «епоку Гете», тобто з 70-х рр. XVIII ст. й до 30-х рр. XIX ст. Це пов'язано із тим місцем, що належало їй в системі тогочасної німецької культури. В ній культура була далека від домінуючого становища. Його посідала скоріше філософія і музика, за рівнем впливу на освічені кола країни жоден письменник-реаліст не міг зрівнятися ні з Шопенгауером і Ніцше, ні з Вагнером і Брамсом.

<...> У формуванні й розвитку в різних літературах важлива роль належала національним естетичним і художнім традиціям, таким різним у Франції й Росії, Англії й інших країнах. Слід звернути увагу й на такі моменти, як контакти реалізму з іншими художніми системами в процесі його розвитку.

<...> Французький реалізм можна назвати завершеним втіленням реалістичної літератури тих країн, де відбулися глибинні суспільні перетворення й стабілізувалося буржуазне суспільство. Визначення «критичний реалізм», яке в радянському літературознавстві засто-

совувалося до всієї реалістичної літератури, з найбільшою певністю можна застосувати саме до реалізму французького. <...> Розвиненість аналітизму як стильової константи, що проймає весь французький реалізм. З нею тісно пов'язана орієнтація на науку й наукову методологію, що дедалі посилювалася у французькому реалізмі.

<...> «Об'єктивний метод», що стверджується у французькій реалістичній літературі другої половини ХІХ ст., визначає її поетику. Твір розуміється передусім як художній дослід явищ дійсності, від яких автор відмежовується: він розміщується в стороні й над твором, він спостерігає й аналізує з якоїсь вищої абсолютної точки зору, в принципі уподібнюючись позиції вченого, який проводить експеримент.

<...> Англійська література відзначається особливо глибокими реалістичними традиціями, що прийнято пояснювати як своєрідністю історії країни, так і особливостями національного характеру англійців, їхнім емпіризмом, нелюбов'ю до теоретичних умоглядностей та тверезістю світосприйняття. <...>

У своїх творах англійські реалісти на чільне місце виносять етичні завдання, акцентують моральну сторону проблем та колізій, виявляють схильність трактувати життєві явища в координатах етично-моральної системи і в ній не шукати їх остаточне вирішення.

Слід погодитися з сучасними англійськими літературознавцями, що англійський реалізм не тільки поступається французькому чи російському в аналітизмі й критицизмі, а й самий його критицизм має відчутно інший характер. Хоча Англія й була найрозвиненою промисловою країною ХІХ ст. і в ній бурхливо розвивалися природничі науки, сцієнтизм, тобто орієнтації в методі на науку, не набрав у англійській романтичній літературі значного поширення. Відповідно англійським реалістам лишився чужий і об'єктивно безпристрасний «анатомічний» підхід до життя людини. Акцитування етично-моральних моментів поєднувалося у них з виявом «людської уваги» до персонажів, емоційною насиченістю оповіді, навіть з деякою сентиментальністю. <...> В творах англійських реалістів часто розповідається про комічні або гумористичні пригоди героїв, значна увага приділяється комічним характерам і ситуаціям, важливе місце відводиться героям-дивакам, які створюють особливу атмосферу і водночас виконують функцію специфічного підсвічування зображуваного, зокрема світу буржуазної практики.

<...> Російські реалісти відзначаються критицизмом і викривальним пафосом, але при тому їм лишилася чужою та «бездіяльність», в яку все помітніше впадав французький реалізм. Вони мали свою позитивну програму, свої ідеали, нерідко забарвлені утопізмом. Тією ж якістю, яку з найбільшим правом можна назвати духовно-естетичною домінантою їхньої творчості, є її зосередженість на людині й людських цінностях. <...> Не відриваючи людину від життєвого середовища, російські реалісти разом з тим переконливо показували, що людина не сходить ні до впливів середовища, ні до біологічної природи і зберігає духовно-моральну самодостатність і самоцільність.

*(Наливайко Д.С. Вступ до літератури ХІХ ст. Зарубіжна література в навчальних закладах. 2000. № 2. С. 11-15).*

*Н.Є. Крутікова*

## ДО ПИТАННЯ ПРО РЕАЛІЗМ

У наш час набуває гостроти проблема перегляду деяких застарілих літературних канонів. Стала очевидною, зокрема, неспроможність відтворення історії світового літературного руху як послідовного становлення, розвитку й остаточної перемоги єдино «вірного» естетичного напрямку, а саме — реалізму. Це стосується погляду на еволюцію мистецтва як на постійну й непримиренну боротьбу реалістичного мистецтва слова з іншими «антиреалістичними» напрямками й течіями, бо «за своєю сутністю концепція «реалізм-антиреалізм» позначає відторгнення від мистецтва всього, що не є реалізмом».

Відходить у минуле або потребує нового осмислення поняття «творчий метод», що раніше існувало як певна скрижаль з декларованими непорушними вимогами до письменника. Насправді кожний творець обирає свій шлях відповідно до світобачення й естетичних уподобань (звичайно, якщо він не змушений під тягарем згори обмежувати свої прагнення й творчі потенції). Чимало видатних, «класичних» письменників взагалі не вміщувалися в рамки

єдиного напрямку, вільно створюючи, крім основних творів певної системи, зразки (або елементи), наближені до інших систем.

<...> Звичайно, термін «реалізм» не всеохопний (як і багато інших термінів), він не виявляє всього багатства й різнобарвності видів і варіантів названого напрямку. Відомо, що колись (зокрема в епоху середньовіччя) він мав інше значення. Але вже у 30-поч. 40-х рр. XIX ст. В. Белінський писав про «поезію життя» і визначав особливості твору, відмінні від романтизму. Надалі термін «реалізм» вживається на означення певної естетичної системи. І не тільки в XIX ст., а й на порубіжжі XIX-XX ст. Навіть теоретики іншої, «модерної» системи досить часто вживали терміни «реалізм», «реалістичні письменники», «реалісти» (згадаймо хоч би статті О. Блока, В. Брюсова, А. Белого).

Реалізм як рухома, динамічна система освоєння й образного відтворення людини та світу становить один з істотних складників літературного процесу, загальнокультурного життя людськості. В XIX ст., особливо в Росії, Україні, Франції, реалізм був міцним, авторитетним напрямом, що існував синхронно чи діахронно з «нереалістичними» течіями і напрямами. Попри суперечки й незгоди реалісти в творчій практиці незрідка виявляли живий інтерес до естетичних надбань митців іншого світобачення і навіть входили у певну взаємодію з ними (зокрема з романтизмом, від якого йшли лінії історизму, фольклорних уподобань, прагнення до місцевого колориту, до «внутрішньої» людини).

Реалізм має свої ознаки й сутність. Він визначається орієнтацією митця на пізнання й творче відображення реальної, земної дійсності з її болючими питаннями й складними історичними ситуаціями. Д. Наливайко вважає основною ознакою цього напрямку те, що «в зображенні людей, в моделюванні їхніх характерів і доль митці-реалісти вирішальну роль віддають соціально-історичним факторам і причинам.

Це правильно, але в структурі реалізму поступово відбуваються зміни, зокрема зменшується увага певних письменників до детальних описів побуту, соціального середовища. Ці описи в основному залишаються в творах соціально-побутових чи натуралістичних, але відходять на другий план у тих митців, що звернені до пізнання глибин людської душі, до внутрішніх психологічних конфліктів. Це особливо прикметно для реалістичних творів порубіжжя, де

відбивається перевага буття над побутом. Соціальне, історичне не зникає, але стає віддаленішим в порівнянні з порушеними загальнолюдськими філософськими проблемами.

Однією з основних засад реалізму є зображення життя у «формах самого життя» (т.зв. мімезис). Але це не означає, що реалістам зовсім чужі умовності, в їхній творчості зустрічаємо розгорнені метафори, алегоричні й гротескні елементи. Власне, будь-яке мистецтво умовне. Чи не тому бувають такими природними сполучення «життєподібності» з умовними стильовими ознаками? Назвав же Достоевський «Лагідну» («Кроткую») «фантастичним оповіданням», маючи на увазі його умовну форму?

Упродовж тривалого часу в літературознавстві обов'язковою була вимога «типових характерів у типових обставинах». Принцип нібито виправдовував себе, але, стаючи непорушним каноном кожного реалістичного твору, суперечив динаміці дійсного світу, де самий побут іноді був «фантастичним», а людина досить часто опинялася перед вибором, перед необхідністю виявити себе у виняткових, надзвичайних обставинах. Це гостро відчували Л. Толстой, В. Гаршин, Ф. Достоевський та інші реалісти-«психологи».

У листі до М. Страхова від 28 лютого (12 березня) 1869 р. Ф. Достоевський висловлював своє письменницьке кредо: «У мене свій погляд на дійсність (в мистецтві) і те, що більшість називає майже фантастичним і винятковим, те для мене складає саму сутність дійсності. Звичайність явищ та казенний погляд на них, на мою думку, ще не є реалізмом і навіть навпаки. В кожному номері газет Ви зустрічаєте звіт про найреальніші факти і про найхімерніші. Для письменників наших вони фантастичні, та вони й не займаються ними, а між тим вони є дійсністю» [Достоевский Ф.М. Полн.собр. соч.: В 30-ти т. Т. 29. Кн. 1. Москва: Худож. лит., 1985. С. 19].

Іноді Достоевський, звертаючись до явищ духовного життя, знаходить той самий «фантастичний» відблиск у психіці людини. Про це читаємо в листі до А. Майкова від 11 (23) грудня 1868 р.: «Господи! Порозповідати зрозуміло те, що ми всі, росіяни, пережили за останні 10 років в нашому духовному розвитку — то хіба не закричать реалісти, що це фантазія! А між тим це одвічний, справжній реалізм. Це і є реалізм, тільки глибше, а в них мілко плаває» [Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч.: В 30-ти т. — М., 1985. — Т. 28. — Кн. 2. — С. 329].

<...> Не пориваючи з класичними традиціями, реалісти шукають новизни у змісті й формі. В певних течіях реалізму ХХ століття відбувається порушення застиглих канонів, вихід за їхні межі, бажання універсалізму, синтезу різних стилевих форм і структур. Звичайно, лишається чимало митців слова, що впевнено йдуть звичним, традиційним шляхом. І хоч вони помічають зміни в суспільстві, в людських відносинах, але не стають новаторами стилю, художніх форм.

«Оновлення» виявляється в підвищеній увазі до корінних проблем буття, і в концентрації й напруженні дії, у стягненні й зміщенні часових і просторових форм, і в зростанні інтересу до потоку свідомості, до підсвідомого.

Щодо «оновленого» реалізму, то досить важко визначити термін, який би підкреслював сутність напрямку. Звідси виникали й виникають доповнення до основного означення: «стихійний», «міфологічний», «критичний» тощо. Л. Андреев іноді називав свій стиль, творчу манеру «умовним реалізмом», про «синтетичний реалізм» писав Є. Замятін. <...>

*(Крутікова Н. До питання про реалізм. Слово і час. 2003. № 12. С. 3-13).*

*М. Жулинський*

В той період, коли творилася література критичного реалізму, кожен митець, більшість митців вважала своїм обов'язком служити знедоленим, бідним, приниженим і т.д. І вони, безперечно, розкривали ці болі, ці страждання людей. І, на жаль, багато з цих творів збуджувало почуття не позитивні, а надзвичайно... агресивні. Зрозуміло, що коли є потреба якось утвердити себе в цьому житті, а ти — принижений і знедолений, це викликає бажання помсти, пошуку, хто ж винен. І оце соціальне замовлення відкидало на задній план власне художні фактори, саму естетичну систему літератури, а вносило на перший план ідейні акценти. Ці ідейні акценти продукували, на жаль, тільки жах, страх, шок, розпач, безнадію. І людина в цій безвиході шукала винного. Це був конкретний експлуататор. Це було досить-таки абстрактне самодержавство. І тоді така література певною мірою підготувала так звану революцію, ці жахи 17-го року,

ці громадянські війни, коли були втрачені моральні засади, коли християнські цінності відійшли на задній план, коли нічого не було святого — ні Бога, ні царя, ні людини.

(З інтерв'ю М. Жулинського. *Освіта України*. 2001. 7 червня).

Т.І. Агаєва

### ГОГОЛІВСЬКИЙ МІФ ПРО ПЕТЕРБУРГ

Петербург увійшов у свідомість Гоголя ще в період навчання в Ніжинській гімназії вищих наук. Далека столиця вабила до себе юнака, уявлялася мало не міфічною країною, де живуть піднесені натури і здійснюються всі шляхетні задуми. Але пізнана сутність Петербурга вразила і відштовхнула Гоголя: йому відкрилося місто «гремящих улиц, кипящей меркантильности, ...безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности» [Гоголь Н.В. Полн.собр.соч.: В 14 т. Т.4. Москва: АН СССР, 1938. С. 17)], місто, яке набувало рис нереального простору — антисвіту, в якому розігрується незрозуміла драма.

Петербург у Гоголя водночас і відповідає реальному місту і відрізняється від нього. Він не суто топографічний, хоча пересування його героїв Невським та Вознесенським проспектами, Міщанською, Гороховою і Садовими вулицями, лабіринтами Столярного й Чернишова провулків дуже конкретні і можуть простежуватися на карті. Але в гоголівських творах існує й інше місто, яке створив письменник в уяві, — образ, що має потаємний зміст. На думку Б. Пайка, «індивідуалізовано-мінливий» образ міста забезпечувався трьома основними оповідними точками зору: зображення міста зовні й зверху, зображення його на «рівні очей» (тобто на рівні зору людини, яка йде міською вулицею, що означає активне залучення персонажів і оповідача в те, що відбувається), зображення міста зовні і знизу [Pike B. The image of city in modern literature. Princeton: Princeton univ.press., 1981. P. 128-129].

Характер гоголівської оповіді дозволяє нам допустити наявність поруч із автором, тонким і спостережливим дослідником петер-

бурзького буття, іншого оповідача, простодушного приїжджого, малороса, який з цікавістю споглядає на столичне місто, активно за своєю міський фольклор, намагається досягнути неймовірне у міській буденності (чутки про мерця-чиновника, який краде шинелі, прогулянки містом носа майора Ковальова). Гоголь свідомо змішує в оповіді книжково-писемну й усно-розмовну мову, використовує оповідь, щоб звільнити свідомість читача від набутих і усталених навичок і відкрити його глибинну правду про світ, дивну, неймовірну, яка прагне до міфологічного тлумачення як єдино можливого.

Отже, погляд на Петербург зовні і знизу виходив з провінції, України, гоголівського обітнього краю. Протиставлення України Петербургу в творчості Гоголя розпочалося в 1832 році, коли в повісті «Ночь перед Рождеством» вперше була визначена тема Петербурга як фантастичного міста. Безмежний хаос, що панує в цьому місті й тяжіє над людиною, спонукав до пошуків затишного місця. Ним постає Україна в ліричному етюді «1834», яскравим, пишнобарвним, казково-прекрасним краєм, що протистоїть холодному і знебарвленому Петербургу. Письменником створюється опозиція півночі й півдня, що має досить суттєве значення в гоголівській моделі світу. Сприйняття міста, його кліматично-метеорологічної специфіки, особливо безперевних холодів («Шинель»), асоціюється з поширеною у більшості міфологій демонічною інтерпретацією півночі, де знаходиться царство мертвих. Думається, що використання традиційно-метафоричного контрасту півдня й півночі у Гоголя відбувається підсвідомо і ненавмисне, коли в процесі реалістичного зображення столиці мимоволі виникають міфологічні асоціації. Тим більше, що погляд на місто зовні і знизу тяжів до фольклорної свідомості.

В петербурзьких повістях Гоголь змальовує місто «на рівні очей», йдучи разом зі своїми персонажами Невським проспектом і залучаючись разом з ними до розповіді. Визначена в повісті «Невський проспект» схема змінювання головної вулиці столиці підіймається, на думку П. Брюнеля, до міфу про метаморфозу, причому, користуючись класифікацією дослідника, можна уточнити: етіологічного міфу, що прагне дати причинне пояснення будь-якому незвичайному явищу» [Brunel P. Le mythe de metamorphose. Paris: Colin, 1974. P. 185]. Саме наприкінці твору й виникає справжнє обличчя оманливого Невського проспекту, в той час, «когда ночь сгущенною массою



наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск... и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [Гоголь Н.В. Полн.собр.соч.: В 14 т. Т.3. Москва: АН СССР, 1938. С. 46]. В цей час і з'являється постать головного розпорядника гоголівської петербурзької фантазмагорії — демона, «который искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [Гоголь Н.В. Полн.собр.соч.: В 14 т. Т.3. Москва: АН СССР, 1938.С. 24]. Такий світ втрачає свою стабільність, містом править хаос, згубно впливаючи на психіку і свідомість людини.

В гоголівській поетиці нічного міста треба визначити міфологізацію вуличного освітлення, яке сприймалося як травестійований антипод природного, що сходить до екзистенціальних символів сонця й місяця у слов'янській міфології. У фіналі повісті «Невський проспект» життя нічного міста в штучному освітленні на проспекті перетворюється на загадковий ритуал, де люди, які вступають у прямовисне світло ліхтаря, здаються примарними. Штучне світло постає у Гоголя кошмарним символом міської цивілізації, чиєю долею рухають інфернальні сили.

І, нарешті, завершує цілісну картину сприйняття Петербурга зображення міста зовні і зверху. Петербурзька міфологія вже сама по собі допускала наявність якогось зовнішнього, не петербурзького спостерігача, який судив про північну столицю з Європи, з Росії або ж із Москви, що зрештою ототожнювалося з поглядом із Росії. Дослідник Е. Ло Гатто виділяє як основний компонент міфу про столичне місто протиставлення Петербурга Москві, яке існує ще з петровських часів. Намагання Петра I зробити свій парадиз четвертим Римом, зневаживши Московією, сприймалося в клерикальних колах як історичне блюзнірство, породжуючи в усній літературі різні варіанти протиставлення старовинного міста чужинній столиці.

Як бачимо, зображуючи Петербург з різних точок зору, письменник створив свій текст індивідуалізовано-мінливого міста, що передбачав особливий міфологічний підтекст, який опирався на традицію усної петербурзької літератури, засвоював її і вводив у світ високої словесності.

Гоголівська петербурзька демонологія складається з міфологізації природної сфери, вуличного освітлення й певних осіб, що діють лише в цьому місті (демонічний лихвар Петроміхалі в повісті

«Портрет», кравець Петрович в «Шинелі»). Пізнання дійсності для петербуржця багате на чимало спокус, і ледве не головна із них — жінка. Якщо Башмачкін мріяв про нову шинель як про подругу життя, то у випадку з іншими гоголівськими героями предмет набуває реальні людські контури. Красуня-брюнетка й гарненька білявка захопили на Невському проспекті двох знайомих, Піскарьова й Пирогова, проте світло вуличних ліхтарів засліпило обох, що призвело ошуканих героїв у першому випадку до трагічного, а в другому — до трагікомічного фіналу. В повісті «Шинель» поїздка значної особи до Кароліни Іванівни обернулася зустріччю з мерцем, погрозою і крадіжкою шинелі, що дуже його приголомшило. Саме жінки, перші замовниці у художника Чарткова, підштовхують його до підміни портрету оригіналу зображенням ідеального образу Психеї, душі, обмін якої на бажане багатство й славу носить міфологічний характер. Кохання ж пересічного чиновника Поприщина до дочки директора департаменту вибиває його з колії звичайного життя й остаточно зводить з розуму. І лише в такому стані йому відкривається істина: «Женщина влюблена в черта... Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездой? Совсем нет, она глядит на черта, что у него стоит за спиною. Вон он спрятался к нему в звезду. Вон он кивает оттуда к ней пальцем! И она выйдет за него. Выйдет» [Гоголь Н.В. Полн.собр.соч.: В 14 т. Т.3. Москва: АН СССР, 1938. С. 209]. «Электричество» грошей, чину, влади набуває в гоголівському Петербурзі відверто зловісний характер, коли з'ясовується інфернальна природа всієї чиновницької системи, яку очолює демон. В такому разі поклоніння жінці, захоплення нею ототожнюється з поклонінням демону, а поява її в житті героїв обертається мотивом «демонських чарів», що призводять через спокусу до катастрофи.

В місті Гоголя Гоголя, на думку Андрія Білого, «появляется, с одной стороны, безродный, бездетный, безбытный чудак, выброшенный в марево петербургских туманов и развивающий в уединении дичь: мономан Башмачкин, юный Чартков, сумасшедший Поприщин, опиоман Пискарев; с другой стороны, юркает безлично серый проныра и плутоватый пошляк Пирогов; Ковалев» [Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Москва: ОГИЗ, 1934. С. 285]. Проте гоголівський міф про Петербург включав не тільки демонологічну стихію. Письменник звертається до міфологізації особистості маленького

петербуржця, насамперед її свідомості. Гоголівські герої, психологічні й побутові ситуації у їхньому житті настільки історично конкретизовані, що набувають характеру універсально узагальнюючих праобразів, побудованих без допомоги міфологічної фантазії, але, безперечно, міфопоетичних. Таким чином, міфічні його герої, які в прагненні протистояти тиску фантазмагоричної петербурзької дійсності створюють певні підгрупи гоголівського петербурзького тексту — міф про самозванця (Хлестаков, Ковальов, Поприщін), міф про мрійника (Піскарьов) і міф про переписувача (Башмачкін), що перетинаються з більш значним його творінням — міфом про Петербург.

Міф про самозванця цілком нагадує казковий сюжет про несправжнього героя, казковими мотивами (наречена-царівна, чарівник помічник, чарівний подарунок) наповнена історія кохання Поприщина, у розвитку якої виникає зміщення від казкової інтерпретації до міфологічної, що полягає в бажанні пояснити походження і суть навколишнього світу. В повісті «Записки божевільного» з міфом про самозванця перетинається міф зростання з групи міфів про метаморфозу, тут же зустрічається трагедія міфа про ініціацію, числа несуть певне міфопоетичне навантаження і, нарешті, палка віра героя в міфологічне спасіння від навколишньої дійсності.

Цього ж прагне і гоголівський мрійник Піскарьов, який створив із цілої системи сновидінь свій фантастичний моносвіт. В гоголівському міфі про мрійника можна виділити такий аспект, як сновидіння, які складають в петербурзьких повістях певну систему: в трьох творах герої приходять до божевілья, в двох — ледве-ледве не приходять до такого стану, і всюди сняться сни, що межують з маренням. У Гоголя сни набувають свого справжнього призначення, що йде з глибин часу, коли механізм сновидінь був ядром міфопоетичних текстів. Вся система паталогічних сновидінь цілком вписується в фантазмагорію Петербурга, парадоксальна логіка якого знаходила свій аналог в конструкціях сну, та й сама ірреальна природа міста була тотожна з природою сну, що виключає можливість прокинутися.

Остання ж петербурзька повість — «Шинель» — окрім міфа про переписувача, який можна уявити і в формі життя і одним з варіантів інваріантного «міфу про шлях», наскрізь пронизана біблійними і євангельськими мотивами про останні часи.

Таким чином, Гоголь, моделюючи петербурзьку дійсність за законами міфологічного мислення, прийшов до висновку про нестерпність життя в такому місті, причому заперечення міського світу було в нього пов'язано з передчуттям неминучості його загибелі і набувало тонів апокаліпсичної есхатології. Створений Гоголем міф про Петербург став феноменом авторського світосприймання, висвітлюючи місце людини в світобудові і приголомшуючи читачів можливими його наслідками, що вводило гоголівський літературний міф до більш загальних «культурних міфів» про велике місто і його есхатологію.

*(Агаєва Т.І. Гоголівський міф про Петербург. Чернігів, 1994. Авторизоване скорочення Т.І. Тверітінової (Агаєвої).*

В.Г. Белінський

## ПОГЛЯД НА РОСІЙСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ 1847 РОКУ

### Стаття перша

<...> Натуральна школа стоїть тепер на першому плані російської літератури. З одного боку, анітрохи не перебільшуючи справи з яких-небудь упереджених захоплень, ми можемо сказати, що публіка, тобто більшість читачів, за неї: це факт, а не припущення. <...> З іншого боку, про кого безперестанку говорять, сперечаються, на кого безупинно нападають з жорстокістю, як не на натуральну школу?

<...> Література наша була плодом свідомої думки, з'явилася як нововведення, почалася з наслідування. Але вона не зупинилася на цьому, а постійно прагнула до самобутності, народності, з риторичної прагнула стати природною, натуральною. Це прагнення, означене помітними і постійними успіхами, і становить сенс і душу історії нашої літератури. І ми не вагаючись скажемо, що в жодного російського письменника це прагнення не досягло такого успіху, як у Гоголя. Це могло відбутися тільки через виняткове звернення мистецтва до дійсності, крім будь-яких ідеалів. Для цього потрібно

було звернути всю увагу на натовп, на масу, зображувати людей звичайних, а не приємні тільки виключення із загального правила, які завжди спокушають поетів на ідеалізування і носять на собі чужий відбиток. Це велика заслуга з боку Гоголя. <...> До творів Гоголя йде інше визначення мистецтва — як відтворення дійсності в усій її істині. Тут вся справа в *типах*, а *ідеал* треба розуміти не як прикрасу (отже, брехня), а як відносини, в які автор ставить один до одного створені ним типи, згідно з думкою, яку він хоче розвинути своїм твором.

<...> Вплив Гоголя на російську літературу був величезний. Не тільки всі молоді таланти кинулися на зазначений ним шлях, а й деякі письменники, які вже мають популярність, пішли цим же шляхом, залишивши свій колишній. Звідси поява школи, яку противники її думали принизити назвою натуральної. Після «Мертвих душ» Гоголь нічого не писав. На сцені літератури тепер тільки його школа. Всі закиди і звинувачення, які раніше спрямовувалися на нього, тепер звернені на натуральну школу, і якщо ще робляться витівки проти нього, то з приводу цієї школи. У чому ж звинувачують її? Звинувачень небагато, і вони завжди одні й ті ж. Спершу нападали на неї за її нібито постійні нападки на чиновників. В її зображеннях побуту цього стану одні щиро, інші зумисне бачили зловмисні карикатури. З деякого часу ці звинувачення замовкли. Тепер звинувачують письменників натуральної школи за те, що вони люблять зображувати людей низького звання, роблять героями своїх повістей мужиків, двірників, візників, описують *кути*, притулки голодних злиднів і найчастіше всілякої аморальності.

<...> Натуральна школа прямує абсолютно протилежному правилу: можливо, близька подібність зображуваних нею осіб з їхніми зразками в дійсності не складає в ній всього, але є першою її вимогою, без виконання котрої вже не може бути в творі нічого позитивного.

<...> Природа — вічний зразок мистецтва. А найбільший і благородний предмет в природі — людина. А хіба мужик — не людина? — Але що може бути цікавого в грубій, неосвіченій людині? — Як що? — його душа, розум, серце, пристрасті, схильності, — словом, все те ж, що і в освіченій людині.

<...> Залишається згадати ще про напади на сучасну літературу і на натуралізм взагалі з естетичної точки зору в ім'я чистого мистецтва, яке саме собі за мету і поза себе не визнає ніяких ці-

лей. У цій думці є підстава, але її перебільшення помітно з першого погляду. <...> Без всякого сумніву, мистецтво перш за все повинно бути мистецтвом, а потім вже воно може бути вираженням Духу і напряду суспільства в певну епоху. Якими б чудовими думками не був наповнений вірш і як би не сильно переймався він сучасними питаннями, але якщо в ньому немає поезії, — в ньому не може бути ні прекрасних думок і ніяких питань, і все, що можна помітити в ньому, — це хіба прекрасний намір, погано виконаний. Коли в романі чи повісті немає образів і осіб, немає характерів, немає нічого *типового*, — як би вірно і ретельно не було списано з природи все, про що в ньому розповідається, читач не знайде тут ніякої натуральності, не помітить нічого вірно поміченого, спритно схопленого. Неможливо безкарно порушувати закони мистецтва, щоб списувати вірно з природи, мало вміти писати. Тобто володіти мистецтвом писаря; треба вміти явища дійсності провести крізь свою фантазію, дати їм нове життя.

<...> У наш час мистецтво і література більше, ніж будь-коли раніше, стали виразом суспільних питань, тому що в наш час ці питання стали загальніше, доступніше всім, ясніше, стали для всіх інтересом першого ступеня, стали на чолі всіх інших питань. Це, зрозуміло, не могло не змінити загального напрямку мистецтва не на користь для нього.

<...> Віднімати у мистецтва право служити громадським інтересам — значить не піднімати, а принижувати його. Тому що це означає позбавляти його самої живої сили, тобто думки, робити його предметом якоїсь сибаритської насолоди, іграшкою дозвільних лінівців.

<...> Кажуть, Діккенс своїми романами сильно сприяв в Англії поліпшенню навчальних закладів, в яких все засновано було на нещадному дранню різками і варварському поводженню з дітьми. Що ж тут поганого, питаємо ми, якщо Діккенс діяв в цьому випадку, як поет? Хіба від цього романи його гірші в естетичному відношенні? Тут явне непорозуміння: бачать, що мистецтво і наука не одне і те ж, а не бачать, що їхня відмінність зовсім не в змісті, а тільки в способі обробляти даний зміст.

<...> Набагато вірніший той факт, що в особі письменників натуральної школи російська література пішла шляхом істинним і справжнім, звернулася до самобутніх джерел натхнення й ідеалів і

через це стала і сучасною, і російською. З цього шляху вона, здається, вже не зійде, бо це прямиий шлях до самотності, до звільнення від усяких чужих і сторонніх впливів.

*(Белинский В.Г. Статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе / Сост., предисл. и примеч. В.И. Кулешова. Москва: Просвещение, 1983. С. 235-263).*

*Т.І.Тверітінова*

### ПЕТЕРБУРЗЬКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОГО (МІФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Ф.М. Достоевського по праву називають «найпетербурзьким» з усіх російських письменників. Москвич за народженням, він прожив в цілому двадцять вісім років у Петербурзі, де помер і був похований. Автор понад тридцяти творів, в двадцяти з них він зробив столичне місто місцем дії і учасником подій. Місто — «дивне й похмуре», що володіє згубною силою, — і «примарне», «фантастичне», що втілює цілий період російської історії — така еволюція сприйняття Петербурга письменником впродовж усієї творчості.

У молодого Достоевського в цьому були два попередника — Пушкін і Гоголь, що заклали основи петербурзького тексту російської літератури ХІХ століття. Однак пушкінський Петербург в його історико-філософському усвідомленні знайде відображення в творах письменника зрілого періоду. На раннього ж Достоевського більш глибоко вплинув гоголівський контраст фантастики і дріб'язкового, вульгарного побуту столичного міста. Як вірно зауважив Андрій Бєлий, ранній період творчості письменника (1845-1848 гг.) «наскрізь «гоголічний» в організації складу, стилю, сюжету»: трафарет творів — «друга фаза творчості Гоголя: петербурзькі повісті та головним чином неповторна картина гоголівського Петербурга. <...> Можна сказати: молодий Достоевський цілком виюркнув з Гоголя» [Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Москва: ОГИЗ, 1934. С. 284-285].

Молодий Достоевський, можливо і несвідомо, дуже багато зрозумів в гоголівських петербурзьких повістях, мабуть, більше за інших,

вловивши їхній міфологічний підтекст. Думка про примарність, не-реальність міста, що стала лейтмотивом його петербурзької симфонії, вперше прозвучала в повісті «Слабке серце»: «Здавалося, ... що весь цей світ, з усіма мешканцями його, сильними і слабими, з усіма оселями їхніми ... в цей сутінковий час походить на фантастичну, чарівну мрію, на сон, який в свою чергу відразу ж зникне і полине паром до темно-синього неба» [Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 2. Ленинград: Наука, 1972. С. 112].

Прагнення зрозуміти Петербург обертається для героїв Достоевського прагненням побачити обличчя Медузи і випробувати на собі жах перетворень: світ живої душі перетворюється на пекло небуття, а жива людина стає маріонеткою в ньому (що, власне, і сталося з Аркадієм із «Слабого серця»). <...> Так створюється ефект двоесвіття, і світ героїв Достоевського вводить нас в хитку і мінливу міфологічну субстанцію. Сприяє цьому і стиль творів письменника, що відрізняється явною неоднорідністю, коливанням між письмовою та усною промовою, на що звернули ще увагу В.В. Виноградов і М.М. Бахтін. Явне тяжіння до усного мовлення — оповіді у власному розумінні слова ще раз підтверджує думку Андрія Белого про вплив гоголівських петербурзьких повістей на раннього Достоевського, адже саме Гоголь широко ввів усну оповідь в російську прозу. Достоевський сприйняв використання оповідного слова в розповіді як можливість звільнення читацької свідомості від звичного, стереотипного сприйняття світу і прийняття дивної фантастичної дійсності як єдино реальної. Враженому читачеві відкривалася інша істина про петербурзьке життя, повне жахів і міфологічних асоціацій.

Петербурзька специфіка у Достоевського проявляється, перш за все, в природній сфері. Гоголівська розповідь про «землю снігів», «країну фінів, де все мокре, гладке, рівне, бліде, сіре, туманне», знаходить ґрунтовний розвиток і міфологічну інтерпретацію у творчості його молодшого сучасника. Одноманітність місцевості, крайне розташування («на краю культурного простору»), відкритість, незахищеність петербурзького ландшафту, білі ночі, повені сприяли інтерпретації радше космогонічної, ніж побутової. Концентрація навколо такого міста есхатологічних міфів і пророкувань приченості здається цілком природною і закономірною. Доповнює це і кліматично-метеорологічний субстрат: часті опади (дощ, сніг), холод, пронизливий вітер, що створює міфологічну інтерпретацію



півночі. Письменник звертає увагу не стільки на рідкісну появу сонця, скільки на заходи його, як типовий міфологічний образ, який вказує не тільки на циклічність, але й на небезпеку моменту в житті героя. Бідна кольорова гамма і світлонепроникність, здавалося, лише повторюють картину гоголівського Петербурга, доповнюючи її лише в одному: «в тумані мороку». Особлива увага Достоевського до водної стихії міста була помічена ще М.П. Анциферовим [Анциферов Н.П. Петербург Достоевского. Петроград: Изд-во «Брокгауз-Ефрон», 1923. С. 45-46]. Вода сприймалася фольклорним мисленням як первинний субстрат виникнення життя (побудоване на болоті) і як можливе покарання місту за поклоніння хибним богам. Як бачимо, прийнята Достоевським установка на есхатологічне сприйняття проявляється в тому, що в холодній тьмяності поступово зтираються риси реального людського буття і визначаються прикмети царства мертвих.

Атмосфера царства Аїда дозволяє припускати наявність в цьому світі інфернальних сил. Досить згадати, в який час (рівно опівночі), в яку погоду («Ніч була жахлива, листопадова, — мокра, туманна, дощова, сніжлива ...»; з завиваннями вітру і скрипом ліхтарів), за яких обставин («Жодної душі не було ні поблизу, ні далеко ...») [Достоевский Ф.М. Полное собрание починений в 30 т. Т. 1. Ленинград: Наука, 1972. С. 138], напередодні насування повені (про що свідчить гарматний сигнал) тричі явився двійник враженому Голядкіну. Дія в Петербурзі Достоевського, розвиваючись в постійному есхатологічному акомпанементі, є своєрідним продовженням гоголівської демонології.

Особливо в цьому показовий «Двійник», петербурзька поема про «вічного» титулярного радника, який наважився претендувати на право своєї людської гідності в суспільстві вищого чиновництва. Можливо, що з усіх двійників в літературі увагу Достоевського привернув саме гоголівський («Ніс»), хоча твори Е.Т.А. Гофмана, основоположника цієї теми, викликали у письменника постійний інтерес. Однак відчуття власної неповноцінності, прагнення здаватися іншим, якщо немає можливості бути ним, гонитва за самим собою в туманній дійсності ріднить Голядкіна з майором Ковальовим, петербурзьким жителем. На думку А. Русова, «розщеплення особистості — це тяжка і переважно міська хвороба, тобто трагедія» [Русов А. Город Гоголя. *Нева*, 1990. № 12. С. 173]. Можна уточни-

ти: хвороба ця петербурзька, враховуючи специфіку розташування міста в особливій зоні явищ, що сприяють виникненню психофізіологічних розладів. Світ для героя повісті стає роздробленим, і сприйняття його можливо лише міфологічне. Поява Голядкіна-молдшого в чиновницькому товаристві нікого не дивує. Більш того, двійник легко домагається симпатії начальства, чого не зміг зробити Голядкін-старший. Спритний двійник обертається так, що успіхи оригінала приписують йому, а всі витрати оплачує приголомшений Голядкін-людина, всерйоз запідозривши чаклунство. Це нагадує ситуацію з гофманівської казки «Крихітка Цахес», в якій участь надприродних сил наявна і безсумнівна.

У творі можна виділити цілу низку деталей, що мають літературне джерело, висхідне до «Фауста» Й.В. Гете: «поганий собака» — явище Мефістофеля Фаусту у вигляді пуделя; кухмістерша Кароліна Іванівна — гетевська відьма, що поралася на кухні; сам двійник з дивною ходою — чорт з кінською ногою з німецького фольклору.

Есхатологічною загрозою віє від сну-прозріння Голядкіна, коли він бачить, що вся столиця заповнилась двійниками, що дуже добре вписується в петербурзьку фантазмагорію. Тепер все місто представляється театром маріонеток, що підміняє справжнє життя людей. Ось чому боротьба героя за свою людську гідність закінчується поразкою.

Повість «Хазайка» в літературознавстві часто порівнюється з гоголівською повістю «Страшна помста», де увага акцентується на фігурах Катерини та її батька в ореолі «смертних гріхів». Однак лінія Мурін-Катерина відходить на другий план, якщо виділити тільки одного героя — Муріна і зіставити його з таємничим і зловісним лихварем Петроміхалі з повісті «Портрет», на що вперше звернув увагу І.А. Аврамець [Аврамець І.А. «Портрет» Н.В. Гоголя и «Хозяйка» Ф.М. Достоевского (к проблеме типологического родства). *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 620. Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 42-49]. Дослідник виділяє спільний для обох творів мотив зіткнення головного героя з демонічною силою, що спокушає та руйнує його. Як результат подібного зіткнення у героїв наступають тяжкі психічні розлади: у Чарткова і Катерини — божевілля, у Ординова — злаякісна іпохондрія. Домігшись своєї перемоги над людиною, демонічна сила зникає з міста.

Дія в творах Достоевського, як і в гоголівських петербурзьких повістях, розвивається в двох планах: ірреальному і реальному, підкреслено-буденному, які доповнюють один одного у створенні міфологічного аспекту зображення петербурзької дійсності.

Достоевський успадкував у Гоголя не тільки глибоку фантастичність реального життя столиці, а й його «непомітного» героя-чиновника, переписувача, міф про якого є невід'ємною частиною гоголівського петербурзького тексту. Слідом за Башмачкіним («Шинель») виступають герої Достоевського: Девушкін («Бідні люди»), Голядкін («Двійник»), Шумков («Слабе серце»). Всі вони, крім колезького реєстратора Шумкова, «вічні» титулярні радники, основне заняття яких — переписування без жодної надії на підвищення. Любов до переписування (у Шумкова найкращий почерк в Петербурзі), лагідність і смиренність об'єднують їх з Акакієм Акакійовичем, сходячи до архетипу переписувача як такого у світовій культурі.

В автора петербурзьких повістей міф про переписувача виступає в якості житія, що проявляється в двоєдності святості й чудодійства. Однак Достоевський в зображенні життя своїх героїв пішов значно далі, переступивши межі житія. Його герой не може бути відлюдником в Петербурзі. Він замислюється над сенсом свого життя, аналізує свої й чужі вчинки, сподівається влаштувати особисте щастя. Однак в тому і полягає специфіка Петербурга, що всі прагнення героя до нормальних людських благ призводять до поразки, а житійне начало «поступово повертається до своєї протилежності, до антижитія, тема якого — страшне моральне і містичне падіння» [Эпштейн М.Н. О значении детали в структуре образа («Переписчики» у Гоголя и Достоевского). *Вопросы литературы*. 1984. № 12. С. 141]. Герой або стає божевільним і назавжди віддаляється від міської метушні та спокуси, або створює свій світ, в якому ховається від навколишньої дійсності і віддається мріям.

Достоевський сприйняв прагнення героя піти в себе як неминучу капітуляцію перед столичною дійсністю. У фейлетонах «Петербургського літопису», а також в «Хазяйці» та в «Білих ночах» мрійництво розглядається письменником як «кошмар петербурзький» і «трагедія». Його мрійник проходить якоюсь тінню крізь життя, так і не збагнувши його. Він створює власний ілюзорний світ зі своїми пропорціями і законами, часом і простором, який, на відміну від Петербурга, дає йому простір і свободу. Однак зовні це прояв-

ляється зовсім по-іншому. В образі життя Василя Ординова («Хазяйка») і героя «Білих ночей» вгадуються, зрозуміло, в зниженому варіанті, риси житія, яке походить від міфу: відхід від зовнішньої суєти, усамітнення, мовчання, зневага до життєвих благ, безшлюбність, відсутність честолюбства. Герої живуть тихо і непомітно, як відлюдники в своїй обителі, поки їхнє усамітнення не порушується вторгненням з петербурзького світського життя образу-химери у вигляді жінки. Подальшої спокуси і випробування, як прийомів підтвердження обраності святого, герої не витримують і піддаються спокусі. По суті розповідь в обох творах є трагедією універсальної міфологеми бога, що вмирає і воскресає.

У місті Достоевського надії на нове життя, любов і щастя заздалегідь були приречені на поразку. Тема жінки, зливаючись з темою міста, повертається несподіваним аспектом — мотивом демонської спокуси, що веде героїв до катастрофи.

Вирвані зі свого міфічного світу герої не переносять потрясіння: Ординов впадає в психічний розлад, а до мрійника з «Білих ночей» приходять гірке протверезіння. Життя героїв, розпочате в дусі життя, до кінця твору більше нагадує антижитіє. Урбанізований світ відчуженої особистості, її предметне оточення, фантастика найповсякденнішого життя будуються автором за моделями традиційних міфів, хоча і вельми від них далекі. Міфологізованість у Достоевського здійснюється на найпрозаїчному матеріалі, в основі якого закладено гоголівський контраст міської фантастики і вульгарного побуту. Мимовільна циклізація творів Достоевського, об'єднана спільним предметом зображення — Петербургом, сприяла розміщенню героя в якийсь світ, представлений автором як єдино реальний.

Як бачимо, «найфантастичніше місто на землі» і не менш фантастичне існування людини в ньому були сприйняті письменником як продовження гоголівських традицій. У петербурзькому тексті Достоевського немає традиційних міфологічних імен, однак уподібнені архаїчним ходи фантазії активно виявляють у заново створеній образній структурі найпростіші елементи людського існування, надаючи цілому глибину і перспективу. У повістях Достоевського, як і в гоголівських, відсутня єдина міфологічна система, тут відбувається поєднання християнських і біблійних мотивів, фольклор переплітається з елементами авторської міфопоетичної фантазії.

Сюжети автора петербурзьких повістей про оманливість навколишньої дійсності і неможливість її осягнення, про хворобливе роздвоєння героя в міському просторі і виключення містом людини з життя знайшли в сприйнятті Достоевського міфологічний підтекст. Суперечливість Петербурга з його мрійниками і переписувачами, чиє життйне існування неможливе в світському порочному оточенні, представляється як складний есхатологічний міф. Міфологізація природної сфери і чисто петербурзької специфіки (білі ночі, можливість повеней) сприяли орієнтації радше на космогонічне, ніж на побутове сприйняття міста. Оповідна форма розповіді, міфологізація елементарної прози, апокаліпсичний акомпанемент у Достоевського сприяли доповненню й затвердженню гоголівської міфопоетики Петербурга.

*(Тверитинова Т.И. Петербургский текст в творчестве раннего Ф.М. Достоевского. Мифологический аспект. Текст. Язык. Человек. Неделя русской филологии в Мозырьском гос.пед. ун-те имени И.П. Шамякина: сборник научн. трудов: в 2 ч. Мозырь, 2011. Ч. 2. С. 11-14).*

М. Наєнко, О. Костюк

## ЧОМУ Ф. ДОСТОЄВСЬКИЙ ТАК ДОВГО НЕ ОТРИМУВАВ ВИЗНАННЯ

На матеріалі німецькомовних досліджень Д. Чижевського,  
в яких письменник постає провозвісником модернізму

Вислів одного з героїв М. Булгакова «Запитайте у Достоевського» загальновідомий. Дещо по-іншому він міг би звучати так: «Достоевський як критерій». Літературний критерій. Але диво-дивне: цей критерій світової літератури (кажучи словами Дмитра Чижевського) не отримував на батьківщині належного визнання ні за життя, ні порівняно довго після смерті (1881). До 1912 року (тобто впродовж понад 30 років) про нього не вийшло в Росії жодного монографічного дослідження, а в перші п'ятдесят років радянщини йому довелося існувати з клеймом «реакційного» письменника (за Леніним, — «архіскверний» Достоевський).

<...> За словами Л. Толстого, ставлення до них (творів Достоевського) критиків помилково і фальшиво перебільшено; вони або добре задумані, але погано виконані (як «Сон смішної людини»), або зовсім «не те», або сповнені неохайності, штучності, вигаданості. Тут, швидше за все, толстовський геній керувався або занадто високим художнім смаком (для нього «Шекспір — талант, але холодний», Горький в певному сенсі — «ні те, ні се» і т.п.), або «суб'єктивним» почуттям чисто письменницьких ревнощів.

<...> На думку Дмитра Чижевського, російська література в ХІХ столітті представлена трьома найбільшими прозаїками — Гоголем, Достоевським і Толстим. Питання про українське коріння (або їхні ментальності) перших двох вчений не торкався (хоча Гоголя як філософа розглядав виключно в українському контексті), але саме ці три письменника, за його словами, не дали всім слов'янським літературам плентатися в хвості західноєвропейського мистецтва слова.

<...> Достоевського в кращі для нього радянські часи (після «хрущовської відлиги» і оприлюднення згаданого булгаковського афоризму «Запитайте у Достоевського!») сприймали як реаліста (див. «Реалізм Достоевського» Г. Фридлендера, 1964 та ін.). М. Бахтін, правда, підкреслював, що Достоевський кровно і глибоко пов'язаний з європейським романтизмом [Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979]. Д. Ліхачов вважав, що аналізувати окремі твори автора «Бідних людей» можна з позицій і реалізму, і романтизму [Лихачев Д. Контрапункт стилей как особенность искусств. *Классическое наследие и современность*. Ленинград, 1981].

Ця концепція по-своєму розкрита В. Кожиним, який стверджував, що все-таки зріла творчість Достоевського — насамперед романтична [Кожин В. Русская литература и термин «критический реализм». *Вопросы литературы*. 1989. № 9. С. 117]. Д. Чижевський, між тим, розглядав Достоевського як реаліста, але як такого, що стояв в реалістичному стилі відокремлено, самотньо. <...> Безпосередніми попередниками російського реалізму були, стверджує Д. Чижевський, письменники «натуральної школи». Думка взагалі не нова, але на відміну, скажімо, від радянських історіографів, він цю школу сприймав як особливий вид романтизму; вона («натуральна школа»), писав учений, як ніби «готувала перехід літератури від романтизму до реалізму. По суті це був

всього лише інший романтичний напрям, який, замість того, щоб неземний світ протиставити земному, намагався зображати тільки земне життя, але у всій його огидності, щоб викликати прагнення в людині до іншого, вищого світу» [Чижевський Д. Історія російської літератури. Романтизм. Київ, 2009. С. 169]. Першими, на думку Д. Чижевського, естафету романтичної «натуральної школи» підхопили росіяни: «Достоевський, Гончаров, Тургенєв, Григорович, українці Гребінка, Шевченко (зі своєю російськомовною прозою), Куліш (який пізніше знову повернувся до романтизму) і ціла когорта інших майстрів літератури високої проби. Відмінною рисою їхнього «натурального письма» була безсюжетність. Всі вони, вставши на шлях реалізму, відійшли від своїх попередніх стильових захоплень» [Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. Київ, 2005. С. 179].

<...> Сам Достоевський, як відомо, «чистим» реалістом себе не вважав. Він був переконаний, що такого (реалізму) не існує в принципі. Адже навколишній світ — це «не-Евклідів світ», його на мову реалістичної поетики перекласти ніяк не можна. Про це письменник створив цілий художній «трактат в особах», вклавши в його діалоги-монологи двох братів Карамазових — Івана і Олексія. Перед цим «не-евклідовим» світом, який постає перед людиною не в трьох (як у Евкліда), а в нескінченному числі вимірювань зовсім безсила і віршована поезія, в чому з Достоевським був солідарний польський письменник Б. Прус.

<...> «Від Достоевського», на думку Д. Чижевського, в творах кращих письменників кінця ХІХ століття була не тільки «екстремальність» в розвитку сюжетів і мотивів, а й «надчасова актуальність», а в стильовому плані (модернізм — це напрям, а не стиль!) автори цих творів були в основному неоромантиками або символістами» [Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. Київ, 2005. С. 219, 220 та ін.].

<...> «Головним завданням всіх модерністських течій, писав Д. Чижевський, — під якими назвами і з якими програмами вони б не виступали, була актуалізація поетичного слова, відродження його позакомунікативних функцій, в першу чергу багатогранної функції символу. Цим самим література повинна була знову повернути собі свою онтологічну сутність» [Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. Київ, 2005. С. 220].

<...> Істотна роль в цьому процесі належала Ф. Достоєвському як визнаному (хоча із запізненням) літературному критерію. Він, отже, причетний до формування модерністського типу художнього мислення. Ось чому письменник не знаходив належного визнання за життя і так довго не міг посісти своє місце в літературі на батьківщині після смерті. Адже модернізм (особливо в радянські часи) був найлайливішим словом (лякалом) в літературознавстві.

(Наєнко М., Костюк О. Почему Ф. Достоевский так долго не получал признания. На материале немецкоязычных исследований Д. Чижевского, в которых писатель предстает предвестником модернизма. Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2011. № 2. С. 53-55).

М.Г. Чернышевський

#### ДИТИНСТВО ТА ОТРОЦТВО.

ТВОРИ ГРАФА Л.М. ТОЛСТОГО. СПБ. 1856.

ВІЙСЬКОВІ ОПОВІДАННЯ ГРАФА Л.М. ТОЛСТОГО. СПБ. 1856.

<...> Увага графа Толстого найбільше звернута на те, як одні почуття і думки розвиваються з інших; йому цікаво спостерігати, як почуття, що безпосередньо виникає з цього становища або враження, підкоряючись впливу спогадів і силі поєднань, що подаються уявою, переходить в інші почуття, знову повертається до колишньої початкової точки і знову і знову рухається, змінюючись по всьому ланцюгу спогадів; як думка, народжена першим відчуттям, веде до інших думок, захоплюється далі і далі, зливає мрії з дійсними відчуттями, мрії про майбутнє з рефлексією про сьогоднішнє. Психологічний аналіз може обирати різні напрямки: одного поета цікавлять загалом більш обриси характерів; іншого — вплив суспільних відносин і життєвих зіткнень на характери; третього — зв'язок почуттів з діями; четвертого — аналіз пристрастей; графа Толстого понад усе — сам психічний процес, його форми, його закони, діалектика душі, щоб висловитися визначальних терміном.

<...> Психологічний аналіз є чи не найістотніший з якостей, що дають силу творчому таланту. Але звичайно він має, якщо так мож-



на висловитися, описовий характер, — бере певне, нерухоме почуття і розкладає його на складові частини, — дає нам, якщо так можна висловитися, анатомічну таблицю. У творах великих поетів ми, крім цього боку його, помічаємо й інший напрямок, прояв якого діє на читача чи глядача надзвичайно вражаюче: це — уловлення драматичних переходів одного почуття до іншого, однієї думки до іншої.

<...> Особливість таланту графа Толстого полягає в тому, що він не обмежується зображенням результатів психічного процесу: його цікавить самий процес. Є художники, які знамениті мистецтвом ловити мерехтливе відображення променю на швидких хвилях, тріпотіння світла на шелесті листя, переливи його на мінливих обрисах хмар: про них переважно говорять, що вони вміють ловити життя природи. Щось подібне робить граф Толстой щодо найтаємничих порухів психічного життя. У цьому полягає, як нам здається, зовсім оригінальна риса його таланту. З усіх чудових російських письменників він один майстер цієї справи.

<...> Особливість таланту графа Толстого (самозаглиблення, прагнення до невтомного спостереження над самим собою) доводить, що він надзвичайно уважно вивчав таємниці життя людського духу в самому собі. Ми не помилимося, сказавши, що самоспостереження мало бути надзвичайно загострити взагалі його спостережливість, привчити його дивитися на людей проникливим поглядом.

<...> Знання людського серця, здатність розкривати перед нами його таємниці — адже це перше слово в характеристиці кожного з тих письменників, твори яких з подивом перечитуються нами. І, щоб говорити про графа Толстого, глибоке вивчення людського серця буде незмінно надавати дуже високу гідність усьому, що б не написав він і в якому б дусі не написав.

<...> Є в таланті п. Толстого ще інша сила, що надає його творам абсолютно особливе значення своєю надзвичайно чудовою свіжістю — чистота морального почуття. У нього моральне почуття не відновлено тільки рефлексією та досвідом життя, воно ніколи не коливалося, збереглося у всій юнацькій безпосередності і свіжості...

Ці дві риси — глибоке знання таємних рухів психічного життя і безпосередня чистота морального почуття, які надають тепер особливу фізіономію творам графа Толстого, [завжди] залишаться суттєвими рисами його таланту, які б нові боки не виказувались в ньому при подальшому його розвитку.

<...> Граф Толстой володіє істинним талантом. Це означає, що його твори художні, тобто в кожному з них дуже повно здійснюється саме та ідея, яку він хотів здійснити в цьому творі. <...>

*(Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений в пяти томах. Том 3. Литературная критика. Москва: Правда, 1974).*

*Е.С. Афанасьев*

### РЕАЛІСТИЧНИЙ ЕПОС Л.М. ТОЛСТОГО

<...> Реалізм спочатку прагнув до створення художніх «енциклопедій», орієнтуючись на реальне життя і осягаючи його рушійні сили. Але російський роман 40-50-х років зосередився на животрепетних проблемах суспільного життя — ідеологічних і соціальних; в ці епохи ідеологія вважалася головним двигуном суспільного прогресу, ідейні «дуелі» героїв роману стали його «опорною конструкцією». Дивно, однак, що знаменитий герой цих романів — дворянський інтелігент — незмінно ставав невдахою як у громадському, так і в особистому житті, внаслідок чого за ним закріпилася парадоксальна характеристика — «зайва людина». Причина поразки героя, звичайно ж, не в громадському кліматі, не в відсталості соціального середовища, не в якості ідеології героя — як герої російського роману, так і самі їхні автори покладали на ідеологію невиправдано великі надії. Крім того, за межами романів про російську інтелігенцію залишалося життя численних соціальних верств суспільства. До 60-х років ХІХ століття ідеологічний роман себе вичерпав. Одне зі свідчень цього — різке неприйняття багатьма письменниками та літературними критиками роману М.Г. Чернишевського «Що робити?» з його раціоналістичною концепцією відновлення російського суспільства.

<...> Реалістичний епос Толстого — вершинний твір російського реалізму ХІХ століття. Його естетична концепція не випадково виявляє свою «спорідненість» з однією з найавторитетніших в середині століття філософських концепцій, в центрі якої — найактуальніша проблема рушійних сил світопорядку і місця в ньому людини, проблема свободи та необхідності і факторів їхнього розмежування. Та й сам Толстой відкрито демонструє своє тяжіння до філософського

пояснення цих проблем. Звичайно ж, для Толстого філософія — не самоціль, а один із засобів — поряд з художніми — обґрунтування достовірності створеної ним картини світу. Філософський трактат претендує на істину — на відміну від художнього твору. Толстой-філософ немов би наполягав на істинності картини світу, створеної Толстим-художником, що свідчило про те, що в особі Толстого реалістичні принципи художньої творчості в повній мірі здійснилися в його реалістичному епосі, і на черзі стояло інше завдання. Толстому недостатньо тільки естетичного ефекту, що впливає на читача, він прагне переконати його в істинності створеного ним художнього світу, як це було властиво дидактичній повчальній літературі середньовіччя. Повною мірою якість повчальності виявиться у Толстого в пізній період його творчості.

*(Афанасьев Э.С. Реалистический эпос Л.Н. Толстого. Литература в школе. 2010. № 12. С. 5-9).*

*М.Г. Чернышевський*

## РОСІЙСЬКА ЛЮДИНА НА RENDEZ-VOUS

Роздуми після прочитання повісті п. Тургенева «Ася»

<...> Характер героя вірний нашому суспільству. Може бути, якби характер цей був такий, яким хотіли б бачити його люди, незадоволені грубістю його на побаченні, якби він не побоявся віддати себе любові, що його захопила, повість виграла б в ідеально-поетичному сенсі. <...> Хто шукає в повісті поетично цільного враження, дійсно повинен засудити автора, який, заманивши його піднесено солодкими очікуваннями, раптом показав йому якусь вульгарну безглузду суєтність дріб'язково-боязкого егоїзму в людині.

<...> Але чи точно помилився автор у своєму героєві? Якщо помилився, то не в перший раз робить він цю помилку. Скільки не було у нього оповідань, що приводили до подібного стану, кожен раз його герої виходили з цих положень не інакше, як зовсім зникаювши перед нами. <...> Рудін спочатку тримає себе дещо пристойніше для чоловіка, ніж попередні герої: він такий рішучий, що сам говорить

Наталі про свою любов (хоч говорить не з доброї волі, а тому, що змушений до цієї розмови); він сам просить у неї побачення. <...> А потім діє так добре, тобто він до такої міри боягузливий і млявий, що Наталя змушена сама запросити його на побачення для вирішення, що ж їм робити. <...> Названий боягузом, він починає дорікати Наталю, потім читати їй лекцію про свою чесність і на зауваження, що не це повинна вона почути тепер від нього, відповідає, що він не очікував такої рішучості. Справа закінчується тим, що ображена дівчина відвертається від нього, чи не соромлячись своєї любові до боягуза.

Але, може бути, ця жалюгідна риса в характері героїв — особливість повістей п. Тургенева? <...> Зовсім ні; характер таланту, нам здається, тут нічого не означає. Згадайте будь-яку хорошу, вірну життю розповідь якого завгодно з нинішніх наших поетів, і якщо в розповіді є ідеальна частина, будьте впевнені, що представник цього ідеального боку чинить так само, як персонажі п. Тургенева. <...> Всюди, яким би не був характер поета, які б не були його особисті поняття про вчинки свого героя, герой діє однаково з усіма іншими порядними людьми подібно до нього виведеними в інших поетів: поки про справу не йдеться, а треба тільки зайняти бездіяльний час, наповнити вільну голову або пусте серце розмовами і мріями, герой дуже жвавий; підходить справа до того, щоб прямо і точно висловити свої почуття і бажання, — більша частина героїв починає вже коливатися і відчувати неповороткість в мові.

<...> Ось такі наші «кращі люди» — усі вони схожі на нашого Ромео. Чи багато біди для Асі в тому, що п. Н. ніяк не знав, що йому з нею робити, і рішуче розгнівався, коли від нього була потрібна відважна рішучість, чи багато біди в цьому для Асі, ми не знаємо. Першою думкою приходять, що біди від цього їй дуже мало; навпаки, і слава Богу, що паскудне безсилля характеру в нашому Ромео відштовхнуло від нього дівчину ще тоді, коли не було пізно. Ася посумує кілька тижнів, кілька місяців і забуде все і може віддатися новому почуттю, предмет якого буде більш гідний її. Так, але в тому й біда, що навряд чи зустрінеться їй людина більш гідна; в тому й полягає сумний комізм ставлення нашого Ромео до Асі, що наш Ромео — дійсно один з кращих людей нашого суспільства, що краще його майже й не буває людей у нас.

<...> Я почав з того зауваження, що не слід засуджувати людей ні за що і ні в чому, тому що, скільки я бачив, в найрозумнішій людині

є своя частка обмеженості, достатня для того, щоб вона в своєму образі думок не могла далеко піти від суспільства, в якому виховалась і живе, і в найбільш енергетичній людині є своя доза апатії, достатня для того, щоб вона в своїх вчинках не віддалилась багато від рутини і, як то кажуть, пливла за течією річки, куди несе вода.

(Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 5. Москва: ГИХЛ, 1950. С. 156-174).

І.С. Тургенєв

## ГАМЛЕТ І ДОН-КІХОТ

(Промова, наголошена 10 січня 1860 року  
на публічному читанні на користь товариства  
для допомоги нужденним літераторам і вченим)

<...> Ми сказали, що одночасна поява «Дон-Кіхота» і «Гамлета» нам здалося знаменною. Нам здалося, що в цих двох типах втілені дві корінні, протилежні особливості людської природи — обидва кінці тієї осі, на якій вона крутиться. Нам здалося, що всі люди належать більш-менш до одного з цих двох типів; що майже кожен з нас збивається або на Дон-Кіхота, або на Гамлета. Правда, в наш час Гамлетів стало набагато більше, ніж Дон-Кіхотів; але і Дон-Кіхоти не перевелись.

<...> Що виражає собою Дон-Кіхот? Віру, перш за все; віру в щось вічне, непорушне, в істину, одним словом, в істину, що знаходиться *поза* окремою людиною, що не легко їй дається, що потребує служіння і жертв, — але доступну постійності служіння і силі жертви. Дон-Кіхот весь проияний відданістю ідеалу, для якого він готовий піддаватися всляким негараздам, жертвувати життям; саме життя своє він цінує настільки, наскільки воно може служити засобом до втілення ідеалу, до впровадження істини, справедливості на землі, <...> жити для себе, піклуватися про себе — Дон-Кіхот вважав би ганебним. Він весь живе (якщо так можна висловитися) у нестямі, для інших, для своїх братів, для винищення зла, для протидії ворожим людським силам — чарівникам, велетням, — тобто гнобителям. У ньому немає і сліду егоїзму, він не піклується про себе, він весь самопожертва — він вірить, вірить твердо й без озирання. Тому

він безстрашний, терплячий, задовольняється найбіднішим одягом <...>. Постійне прагнення до однієї й тієї ж мети надає деяку одноманітність його думкам, однобічність його розуму; він знає мало, та й йому і не потрібно багато знати: він знає, в чому його справа, навіщо він живе на землі, а це — головне знання <...> — Дон-Кіхот ентузіаст, слугитель ідеї і тому обвіяний її слявом.

Що ж являє собою Гамлет?

Аналіз, перш за все і егоїзм, а тому безвір'я. Він весь живе для самого себе, він егоїст; але вірити в себе навіть егоїст не може; вірити можна тільки в те, що поза нами і над нами <...>. Сумніваючись у всьому, Гамлет, зрозуміло, не щадить і самого себе; розум його надто розвинений, щоб задовольнитися тим, що він в собі знаходить: він усвідомлює свою слабкість. Гамлет з насолодою, перебільшено лає себе, він знає до тонкощів всі свої недоліки, зневажає їх, зневажає самого себе — і в той же час, можна сказати, живе, харчується цим презирством. Він не вірить в себе — і пихатий; він не знає, чого хоче і навіщо живе, — і прив'язаний до життя.

<...> І кожному приємно уславитися Гамлетом, ніхто б не хотів заслужити прізвисько Дон-Кіхота.

<...> Хто, жертвуючи собою, надумав би спершу розраховувати і зважувати всі наслідки, всю ймовірність користі свого вчинку, той навряд чи здатен на самопожертву.

<...> Гамлети точно не приносять користі масі; вони їй нічого не дають, вони її нікуди вести не можуть, тому що самі нікуди не йдуть. Разом із тим і Гамлети зневажають натовп. Хто самого себе не поважає — кого, що може той поважати? Та й чи варто займатися масою? Вона така груба і брудна! А Гамлет — аристократ, не за одним народженням <...>. Гамлети нічого не знаходять, нічого не винаходять і не залишають сліду за собою, крім сліду власної особистості, не залишають за собою справи.

<...> У ставленні наших двох типів до жінки є також багато знаменного. Дон-Кіхот любить ідеально, чисто, до того ідеально, що навіть не підозрює, що предмет його пристрасті зовсім не існує <...>. Ми самі на своєму віку, в наших мандрах бачили людей, що вмирають за настільки ж мало існуючу Дульцинею або за грубе і часто брудне щось, в якому вони бачили здійснення свого ідеалу <...>. Ми бачили їх, і коли переведуться такі люди, нехай закрийся назавжди книга історії! У ній нічого буде читати.

Гамлет не любить, але тільки прикидається, і то недбало, що любити.

<...> Гамлет той же Мефістофель, але Мефістофель, укладений в живе коло людської природи; тому його заперечення не є зло — воно саме направлено супроти зла. Заперечення Гамлета сумнівається в добрі, але у злі воно не сумнівається і вступає з ним у запеклий бій. Скептицизм Гамлета, не вірячи в сучасне, так би мовити здійснення істини, непримиренно ворогує з брехнею і тим самим стає одним з головних поборників тієї істини, в яку не може цілком повірити. Ось де з'являється нам настільки часто помічений трагічний бік людського життя: для справи потрібна воля, для справи потрібна думка; але думка і воля роз'єдналися і з кожним днем роз'єднуються більше <...>. І ось, з одного боку, стоять Гамлети мислячі, свідомі, часто всеосяжні, але також часто непотрібні і засуджені на непорушність; а з іншого — напівбожевільні Дон-Кіхоти, які тому тільки й приносять користь і рухають людей, що бачать і знають одну лише точку, часто навіть не існуючу в тому образі, якою вони її бачать. Мимоволі народжуються питання: невже ж треба бути божевільним, щоб вірити в істину? І невже ж розум, що оволодів собою, по тому самому позбавляється всієї своєї сили? Обмежимося зауваженням, що в цьому роз'єднанні, в цьому дуалізмі, про який ми згадали, ми повинні визнати корінний закон усього людського життя; все ця життя є не що інше, як вічне примирення і вічна боротьба двох начал, що невинно роз'єднуються і невпинно зливаються.

<...> Дон-Кіхоти знаходять — Гамлети розробляють. Але як же, запитають нас, можуть Гамлети що-небудь розробляти, коли вони в усьому сумніваються і нічому не вірять? На це ми заперечимо, що, за мудрим розпорядженням природи, повних Гамлетів, точно так само, як і повних Дон-Кіхотів, немає; це тільки крайні вирази двох напрямків, віхи, виставлені поетами на двох різних шляхах. До них прагне життя, ніколи їх не досягаючи. Не треба забувати, що як принцип аналізу в Гамлеті доведений до трагізму, так принцип ентузіазму — в Дон-Кіхоті до комізму, а в житті цілком комічне і цілком трагічне зустрічається рідко.

*(Тургенев І.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 5. Изд. 2, испр. и доп. Москва: Наука, 1980).*

Стендаль (А.М. Бейль)

## РАСІН І ШЕКСПІР

## Передмова

<...> Я стверджую, що відтепер потрібно писати трагедії для нас, що розмірковують, серйозних і трохи заздрісних молодих людей року від втілення Божого 1823. Ці трагедії мають бути написані прозою. В наші дні олександрійський вірш здебільшого є лише покрив для дурості.

Царювання Карла VI, Карла VII, шляхетного Франциска I є для нас багатим джерелом національних трагедій глибокого і тривалого інтересу. Але як описати хоч скільки-небудь правдоподібно криваві події, про які розповідає Філіп де Комин, і скандальну хроніку Жана де Труа, якщо слово *пістолет* ніяк не може бути вжито в трагедійному вірші?

<...> Все говорить за те, що ми знаходимося напередодні подібної ж революції в поезії. Поки не наступить день успіху, нас, захисників *романтичного жанру*, будуть обсипати лайкою. Але коли-небудь цей великий день настане. Французька молодь пробудиться; ця шляхетна молодь буде здивована тим, що так довго і з таким глибоким переконанням вихваляла такі страшні дурниці <...>.

## Глава I

Чи треба слідувати помилкам Расіна або помилкам Шекспіра, щоб писати трагедії, які могли б зацікавити публіку 1823 року?

<...> Вся суперечка між Расіном і Шекспіром полягає в питанні, чи можна, дотримуючись двох єдностей: *місця і часу*, – писати п'єси, які глибоко зацікавили б глядачів ХІХ століття, п'єси, які змусили б їх плакати і тремтіти, іншими словами, доставили б їм драматичне задоволення замість задоволення *епічного*, яке залучає нас на п'ятдесяту виставу «Парії» або «Регула».

Я стверджую, що дотримання цих двох єдностей: *місця і часу* — звичка чисто французька, *звичка, що глибоко укорінена*, звичка, від якої нам важко звільнитися, тому що Париж — салон Європи і задає їй тон; але я стверджую також, що ці єдності аж ніяк не обов'язкові для того, щоб викликати глибоке занепокоєння та створити справжню драматичну дію.



<...> Театральна ілюзія — це дія людини, що вірить в реальність того, що відбувається на сцені ... Ці миті *повної ілюзії* не наступлять ні тоді, коли на сцені відбувається вбивство, ні тоді, коли варта заарештує героя і веде його до в'язниці. Ми не можемо повірити в реальність таких сцен, і вони ніколи не роблять ілюзії. Ці місця лише готують ті сцени, під час яких глядачі знаходять короткі миті *повної ілюзії*, які частіше зустрічаються в трагедіях Шекспіра, ніж в трагедіях Расіна. <...>

### Глава III

Що таке романтизм.

*Романтизм* — це мистецтво давати народам такі літературні твори, які при сучасному стані їхніх звичаїв і вірувань можуть принести їм найбільшу насолоду.

*Класицизм*, навпаки, пропонує їм літературу, яка доставляла найбільшу насолоду їхнім прадідам.

Софокл і Еврипід були надзвичайно романтичними; вони давали грекам, які збиралися в афінському театрі, трагедії, які відповідно моральним звичкам цього народу, його релігії, його заботам щодо того, що складає гідність людини, повинні були доставляти йому надзвичайну насолоду.

<...> Я, не вагаючись, стверджую, що Расін був романтиком: він дав маркізам при дворі Людовика XIV зображення пристрастей, пом'якшене модною на той час *надзвичайною гідністю*.

<...> Шекспір був романтиком, тому що він показав англійцям 1590 року спершу криваві події громадянських воєн, а потім, щоб дати відпочинок від цього сумного видовища, безліч тонких картин серцевих хвилювань і ніжних відтінків пристрасті. Сто років громадянських воєн і майже безперервних смут, зрад, страт і великодушної самопожертви підготували підданих Єлизавети до трагедії такого роду, яка майже зовсім не відтворює штучності придворного життя і цивілізації народів, що живуть в спокої і мирі. <...>

### ВІДПОВІДЬ. Романтик — класику

<...> На мою думку, пригладжений, розмірений, повний ефективних пауз, *манірний*, кажучи відверто, стиль чудово підходить французам 1785 року, я ж старався, щоб мій стиль підходив дітям Револуції.

люції, людям, які шукають радше думки, ніж красу слів; людям, які, замість того, щоб читати Квінта Курція і вивчати Тацита, здійснили московський похід і були очевидцями дивних угод 1814 року.

<...> *Романтична трагедія написана в прозі, ряд подій, які вона зображує перед очима глядачів, триває кілька місяців, і відбуваються вони в різних місцях.*

<...> По суті, всі великі письменники були свого часу романтиками. А класики — це ті, хто через сторіччя після їхньої смерті наслідує їх, замість того, щоб розкрити очі і наслідувати природі.

Чи хочете бачити ефект, який справляє на сцені ця схожість з дійсністю, що доповнює собою шедевр? Подивіться, як зростає успіх «Тартюфа» за останні чотири роки.

<...> Римські художники були романтиками; вони зображували те, що в їхню епоху було правдою, а, отже, зворушувало їхніх співвітчизників.

#### ДОПОВНЕННЯ ДО «Расіна і Шекспіра»

<...> Расін завжди викладає в урочистих і пихатих монологах те, що Шекспір тільки показує нам. Якщо англійський поет перемаже, то Расін загине, так як він нудний, а разом з ним загинуть і всі дрібні французькі трагічні поети.

<...> Як може трагедія схвилювати, якщо вона не створить ілюзії? Вона створює всю ту ілюзію, яка необхідна для трагедії. Коли вона хвилює, вона створює ілюзію як точне зображення дійсності; вона створює ілюзію, показуючи слухачеві, що він відчув би сам, якби з ним самим сталося те, що відбувається на сцені. Чіпає серце не думка про дійсність лиха, що відбуваються перед нашими очима, але думка про те, що це лихо може статись і з нами.

Якщо яка-небудь ілюзія і заволодіє нашим серцем, то вона полягає не в тому, що ми самі здаємося нам нещасними, а в тому, що ми самі здаємося собі на одну мить нещасними. Ми радше засмучуємося через можливість нещастя, ніж припускаємо реальні нещастя.

<...> Наслідування в мистецтві викликає страждання чи радість не тому, що воно здається дійсністю, як кажуть застарілі автори, а тому, що воно дуже нагадує душі про дійсність.

<...> Людина розважлива не стане з марнославства нав'язувати іншим свої звички як закон.

<...> А ось що говорить романтична теорія: кожний народ повинен мати особливу, відповідну його власному характеру літературу, подібно до того, що кожен з нас носить одяг, зшитий за його фігурою.

<...> Потрібно вважати дуже ймовірним, що ХІХ століття буде відрізнятися від усіх століть, що йому передували, точним і полум'яним зображенням людського серця.

(Стендаль. *Собрание сочинений в 15 томах. Т. 7. Под ред. Б.Г. Реизова. Москва: Правда, 1959. С. 34-97.*)

Стендаль (А. М. Бейль)

#### «ТЕАТР КЛАРИ ГАСУЛЬ, ІСПАНСЬКОЇ КОМЕДІАНТКИ»

<...> Якщо подальші праці автора виправдають надії, які викликає в нас перший його досвід, то ця молода людина зможе захистити літературу своєї країни від докорів, які ми проти власного бажання змушені їй робити. Всі його п'єси абсолютно оригінальні і нітрохи не копіюють чужих творів; це найбільша похвала, якої не заслужив жоден драматичний письменник після Бомарше.

<...> Замість натягнутих і неправдоподібних інтриг, замість надуманих і фальшиво описаних персонажів, замість поганої сентиментальності, запозиченої зі «Школи старих» пана Делавіня, «Домашнього тирана» пана Дюваля та інших настільки ж мало комічних комедій, ми знаходимо в п'єсах цього збірника, особливо в головній з них — «Іспанці в Данії», просту, добре розвинену і дійсно цікаву інтригу, живий оригінальний, природний і енергійний діалог, а головне, справжнє і майстерне зображення французького суспільства за Наполеона.

<...> Автор, однак, хотів зобразити тільки пороки часу, але він зробив це з *таким тактом* і з таким глибоким проникненням, що герої його виявилися різюче схожими на всіх відомих осіб. <...> А цими якостями він зобов'язаний своїй незалежності: він слідував тільки голосу природи і спонукань свого серця. Якщо порівняти

його героїв, створених з плоті і крові, правдивих і повних життя, з героями панів Дювала, Етьєна, Делавіня та інших, то останні будуть здаватися лише блідими наслідуваннями, тінями тіней, неясними видіннями, ідеальними і позбавленими будь-якої індивідуальності; це порожні промовисті абстракції, які протягом години висловлюють свої страждання в елегійних віршах.

(Стендаль. *Собрание сочинений в 15 томах. Т. 7. Подред. Б.Г. Реизова. Москва: Правда, 1959. С. 216-222*).

С.Ю. Дітькова

### «ЖИВ, КОХАВ, СТРАЖДАВ...»

*До вивчення творчості Стендаля*

<...> Стендаль цікавився антропологією, вивчав роботи матеріалістів і сенсуалістів — Гоббса, Гельвеція, Гольбаха, Монтеск'є, а також їхніх наступників — філософа Дестюта де Трасі, фундатора науки про походження понять, Кабаніса, лікаря, що вважав психічні процеси залежними від процесів фізіологічних.

Т. Гоббс приваблював Стендаля абсолютизацією геометрії і механіки. К.А. Гельвецій був йому близький своїм інтересом до пристрасностей, в яких він убачав основну рушійну силу прогресу. П.А. Гольбах зацікавив Стендаля евдемонізмом (грецьк. *eudaimonia* — блаженство), етичним ученням, яке вважає потяг кожного індивідуума до щастя чимось схожим на природний закон гравітації. Таким чином, прагнення особистого блага, себелюбство стає реальною метою кожного окремого життя попри лицемірні заяви про загальне благо. Ш.Л. Монтеск'є був для Стендаля символом боротьби з абсолютизмом, а вульгарний Ж.-Ж. Кабаніс приваблював своїми ідеями про те, що мислення є таким самим продуктом секреції мозку, як і секреція підшлункової залози. <...>

**Мета.** Якось запитали у Стендаля, яка в нього професія. Стендаль відповів так: «Спостерігати за поведінкою людського серця». Світ ділився для нього на два табори: табір пристрасних, щирих та сміливих і табір меркантильних, емоційно м'явих та хитрих. <...> Ідеалом життя він вважав революційну епоху Наполеона. А анти-

ідеалом — буржуазну Францію, що зрадила революційні ідеали. Мабуть, саме тому письменник заповів на могильному пам'ятнику викарбувати не французьке ім'я Анрі, а італійське — Арріго, і додати — «міланець».

**Спадщина.** Стендаль усе життя називав себе «романтиком». Хоча саме він є автором першого маніфесту реалістичної школи — трактату «Расін і Шекспір». Він розкрив суперечності постреволуційного суспільства в численних романах і новелах, але при цьому залишився вірний романтичному герою. <...>

Роман «Червоне і чорне» (1831) розповідає про долю обдарованого і честолюбного юнака з народу, який намагається усіма допустимими і недопустимими способами завоювати місце у суспільстві. Жульєн Сорель — людина дії. Він не здатний коритися жорсткій долі. Син сільського теслі вимушений носити чорну сутану священника, оскільки це єдина можливість для сільського хлопця вирватися із свого середовища.

Назву роману розшифровують по-різному <...>. Письменник підкреслює у заголовку «чорну» епоху Реставрації (чорна сутана символізує її) і протиставляє її «червоній» епосі революційних перетворень, нехай кривавій, але живій. У сучасників письменника заголовок асоціювався із популярною тоді грою в рулетку, адже там роблять ставки на чорний або на червоний колір. Можливо, Стендаль хотів підкреслити таким чином залежність долі людини від випадку.

<...> Бонапартизм Стендаля впливає на весь лад твору. Особа «народного імператора» незримо встає за всім тим, що відбувається, як вогненний спомин, нині вимушений перебувати усередині матраца, куди Сорель ховає свого кумира. Письменник навіть порівнює свою країну з прекрасною дівчиною, що наклала на себе потворний грим, який старить її.

У романі Стендаля, як і у всій його творчості, немає ідеальних персонажів. Один з епіграфів — «Put thousands together — less bad, butcage less gay» («Посадіть у клітку більш досконалих — і втратите веселість»), що походить із спадщини Т. Гоббса, підкреслює прагнення до зображення людини як істоти грішної і суперечливої. Всі герої Стендаля грішні, але не всі здатні на відкриті прояви своїх почуттів. Інтрига роману будується на взаємостосунках юнака спочатку з мадам де Реналь, а потім — з Матильдою де ля Моль. Але голов-

ним все-таки залишається прагнення Сореля довести свою людську спроможність з допомогою кар'єрних досягнень. І тому «Червоне і чорне» нерідко називають «романом кар'єри».

<...> Сюжет роману заснований на справжніх кримінальних процесах, які широко обговорювалися в пресі останніми роками Реставрації. Догідливі журналісти пояснювали їх природженою схильністю плебеїв до злочинів. І тоді наполеонівський солдат вирішив заявити: винуваті не юнаки з народу, винуватий суспільний лад, який заради кар'єрних досягнень примушує їх брехати.

Стендаль був вихований на спадщині Ж.-Ж. Руссо, який дав у «Сповіді» (1782-1789) докладний самоаналіз, зробивши свою особистість моделлю особистості універсальної. Руссо показав, як впливає на людину низького походження станова нерівність. Він вважав, що кожний індивідуум є носієм безстрокового ядра, яке вселяється в різних людей при народженні і покидає тіло після смерті. Якщо людина народилася з ядром героя, при несприятливих зовнішніх обставинах вона обов'язково стане злочинцем, оскільки безстрашність і сила перетворюють її на звіра. Стендаль так далеко не пішов. Все-таки він створював реалістичний твір, і його персонаж скоює цілком рядовий злочин. Але в плані підходу до людської особистості він, звичайно, близький до «руссоїзму».

На прикладі «Червоного і чорного» ми можемо бачити художню інтерпретацію стендалівського погляду на любовне почуття. Над усе письменник цінував кохання-пристасть, і воно виявляється в лінії Жюльєн — мадам де Реналь <...>.

Стендаль показує різні стадії любовного почуття правдиво, руйнуючи романтичну схему через внутрішні монологи персонажів. Увагу Жюльєна привертають елегантні жінки, тішить його серце спокушання аристократок, представниць світу, де йому неодноразово вказували на його місце. І якщо почуття до Матильди вичерпується на періоді сумнівів, то істинна любов мадам де Реналь проходить стадію другої кристалізації і закінчується смертю закоханих, можливо, для з'єднання в світі іншому.

У «Червоному і чорному» виявилася така характерна для класичного реалізму риса, як прагнення до об'єктивного бачення світу. Якщо В. Гюго доповнив шекспірівське розуміння мистецтва як дзеркала природи теорією концентрованого дзеркала, то Стендаль додав ідею про неможливість управління дзеркалом. Письменник для

нього — подорожній, що йде по дорозі із дзеркалом, прив'язаним до спини. Він не владний розпоряджатися відображеними картинами. І якщо дзеркало відтворює щось непривабливе, то хіба винуватий у цьому письменник? Запитати потрібно в того, хто відповідає за стан доріг.

<...> Часто Стендаля називають атеїстом, цитуючи при цьому його афоризм: «Єдиним вибаченням Бога служить те, що його не існує». Але це не так. Пригадаємо, як перед приходом у будинок Реналей Жульєн Сорель зайшов у церкву і одержав Боже попередження. Проте відправився штурмувати долю.

<...> Не здобувши визнання сучасників, Стендаль вважається одним з батьків художнього психологізму (завдяки перенесенню прийому внутрішнього монологу із драми в епос), а також першовідкривачем реалістичного зображення війни, яка виглядає на полі бою зовсім не як патеричне батальне полотно. Показавши страшну тривіальність реального бою очами рядового його учасника, Стендаль заклав традицію, продовжену в ХІХ столітті Л.М. Толстим, у ХХ столітті — Е. Хемінгуейм, Е.М. Ремарком і багатьма іншими письменниками, що знали війну не з розмов.

<...> **Сьогодні.** Значимість творчості Стендаля не знижується і сьогодні. «Серйозне ставлення до повсякденної дійсності, проблемно-екзистенціальне зображення будь-яких повсякденних подій і персонажів у загальний хід сучасної історії, історично рухливий фон — от, на нашу думку, основи сучасного реалізму, і цілком природно, що широка і гнучка форма роману виявилася найбільш пристосованою до передачі цих елементів. Якщо ми не помиляємося, Франція зробила найбільший внесок у розвиток сучасного реалізму в ХІХ столітті» — писав один з найвидатніших літературознавців ХХ століття Еріх Ауербах в своїй роботі «Мімесис: зображення дійсності в західноєвропейській літературі». Стендалю в цьому процесі Ауербах відводить ключову роль. Він вважає, що саме Стендаль у романі «Червоне і чорне» відкрив явище реалістичного історизму, а також створив соціально-психологічний роман. Після Стендаля був Бальзак, але пальма першості належить Стендалю.

*(Дітькова С.Ю. «Жив, кохав, страждав...». До вивчення Творчості Стендаля. Зарубіжна література в школах України. 2009. № 7-8. С. 12-15).*

*Honoré de Balzac*

## L'AVANT-PROPOS DE LA COMEDIE HUMAINE

En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans le titre de La Comédie humaine, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé. Ceci n'est pas aussi difficile que le public pourrait le penser. Peu d'œuvres donne beaucoup d'amour-propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie. Cette observation rend compte des examens que Corneille, Molière et autres grands auteurs faisaient de leurs ouvrages: s'il est impossible de les égaler dans leurs belles conceptions, on peut vouloir leur ressembler en ce sentiment.

L'idée première de La Comédie humaine fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler; une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. Mais la chimère, comme beaucoup de chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder.

Cette idée vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité.

Ce serait une erreur de croire que la grande querelle qui, dans ces derniers temps, s'est émue entre Cuvier et Geoffroi Saint-Hilaire, reposait sur une innovation scientifique. L'unité de composition occupait déjà sous d'autres termes les plus grands esprits des deux siècles précédents. En relisant les œuvres si extraordinaires des écrivains mystiques qui se sont occupés des sciences dans leurs relations avec l'infini, tels que Swedenborg, Saint-Martin, etc., et les écrits des plus beaux génies en histoire naturelle, tels que Leibnitz, Buffon, Charles Bonnet, etc., on trouve dans les monades de Leibnitz, dans les molécules organiques de Buffon, dans la force végétatrice de Needham, dans l'emboîtement des parties similaires de Charles Bonnet, assez hardi pour écrire en 1760: L'animal végète comme la plante; on trouve, dis je, les rudiments de la belle loi du soi pour soi sur laquelle repose l'unité de composition. Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences. La proclamation et le soutien de ce système, en harmonie



d'ailleurs avec les idées que nous nous faisons de la puissance divine, sera l'éternel honneur de Geoffroi Saint-Hilaire, le vainqueur de Cuvier sur ce point de la haute science, et dont le triomphe a été salué par le dernier article qu'écrivit le grand Goëthe.

Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société ? Mais la Nature a posé, pour les variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir. Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir deux êtres parfaitement dissemblables dans un ménage. La femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince, et souvent celle d'un prince ne vaut pas celle d'un artiste. L'État Social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales, à ne considérer que les deux sexes. Enfin, entre les animaux, il y a peu de drames, la confusion ne s'y met guère; ils courent sus les uns aux autres, voilà tout. Les hommes courent bien aussi les uns sur les autres ; mais leur plus ou moins d'intelligence rend le combat autrement compliqué. Si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie, l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social. Puis, Buffon a trouvé la vie excessivement simple chez les animaux. L'animal a peu de mobilier, il n'a ni arts ni sciences; tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins. Quoique Leuwenhoëk, Swammerdam, Spallanzani, Réaumur, Charles Bonnet, Muller, Haller et autres patients zoographes aient démontré combien les mœurs

des animaux étaient intéressantes, les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps ; tandis que les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures d'un prince, d'un banquier, d'un artiste, d'un bourgeois, d'un prêtre et d'un pauvre sont entièrement dissemblables et changent au gré des civilisations.

Ainsi l'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée ; enfin l'homme et la vie.

En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées histoires, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié, dans tous les temps, en Égypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner l'histoire des mœurs. Le morceau de Pétrone sur la vie privée des Romains irrite plutôt qu'il ne satisfait notre curiosité. Après avoir remarqué cette immense lacune dans le champ de l'histoire, l'abbé Barthélémy consacra sa vie à refaire les mœurs grecques dans Anacharsis.

Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société ? comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images ? Si je concevais l'importance et la poésie de cette histoire du cœur humain, je ne voyais aucun moyen d'exécution ; car, jusqu'à notre époque, les plus célèbres conteurs avaient dépensé leur talent à créer un ou deux personnages typiques, à peindre une face de la vie. Ce fut avec cette pensée que je lus les œuvres de Walter Scott. Walter Scott, ce trouveur (trouvère) moderne, imprimait alors une allure gigantesque à un genre de composition injustement appelé secondaire. N'est-il pas véritablement plus difficile de faire concurrence à l'État-Civil avec Daphnis et Chloë, Roland, Amadis, Panurge, Don Quichotte, Manon Lescaut, Clarisse, Lovelace, Robinson Crusoë, Gil Blas, Ossian, Julie d'Étanges, mon oncle Tobie, Werther, René, Corinne, Adolphe, Paul et Virginie, Jeanie Dean, Claverhouse, Ivanhoë, Manfred, Mignon, que de mettre en ordre les faits à peu près les mêmes chez toutes les nations, de rechercher l'esprit de lois tombées en désuétude, de rédiger des théories qui égarent les peuples, ou, comme certains métaphysiciens, d'expliquer ce qui est ? D'abord, presque toujours ces personnages, dont l'existence devient plus longue, plus authentique que celle des générations au milieu desquelles on les fait naître, ne vivent qu'à la condition d'être une grande image du présent. Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le cœur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie. Walter

Scott élevait donc à la valeur philosophique de l'histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres. Il y mettait l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description ; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée, il y faisait coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages. Mais, ayant moins imaginé un système que trouvé sa manière dans le feu du travail ou par la logique de ce travail, il n'avait pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque. En apercevant ce défaut de liaison, qui d'ailleurs ne rend pas l'Écossais moins grand, je vis à la fois le système favorable à l'exécution de mon ouvrage et la possibilité de l'exécuter. Quoique, pour ainsi dire, ébloui par la fécondité surprenante de Walter Scott, toujours semblable à lui-même et toujours original, je ne fus pas désespéré, car je trouvai la raison de ce talent dans l'infinie variété de la nature humaine. Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations, et qu'à l'instar de l'abbé Barthélémy, le courageux et patient Monteil avait essayé pour le Moyen Âge, mais sous une forme peu attrayante.

Ce travail n'était rien encore. S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal ; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne

fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau ? Malgré l'étendue des prémisses, qui pouvaient être à elles seules un ouvrage, l'œuvre, pour être entière, voulait une conclusion. Ainsi dépeinte, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement.

La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'état, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes. Machiavel, Hobbes, Bossuet, Leibnitz, Kant, Montesquieu sont la science que les hommes d'état appliquent. « Un écrivain doit avoir en morale et en politique des opinions arrêtées, il doit se regarder comme un instituteur des hommes ; car les hommes n'ont pas besoin de maîtres pour douter », a dit Bonald. J'ai pris de bonne heure pour règle ces grandes paroles, qui sont la loi de l'écrivain monarchique aussi bien que celle de l'écrivain démocratique. Aussi, quand on voudra m'opposer à moi-même, se trouvera-t-il qu'on aura mal interprété quelque ironie, ou bien l'on rétorquera mal à propos contre moi le discours d'un de mes personnages, manœuvre particulière aux calomnieux. Quant au sens intime, à l'âme de cet ouvrage, voici les principes qui lui servent de base.

L'homme n'est ni bon ni méchant, il naît avec des instincts et des aptitudes ; la Société, loin de le dépraver, comme l'a prétendu Rousseau, le perfectionne, le rend meilleur ; mais l'intérêt développe alors énormément ses penchants mauvais. Le christianisme, et surtout le catholicisme, étant, comme je l'ai dit dans *Le Médecin de campagne*, un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme, est le plus grand élément d'Ordre Social. En lisant attentivement le tableau de la Société, moulée, pour ainsi dire, sur le vif avec tout son bien et tout son mal, il en résulte cet enseignement que si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur. <...>

Aussi ne dois-je entrer ni dans les dissensions religieuses ni dans les dissensions politiques du moment. J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles: la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays. Sans être l'ennemi de l'Élection, principe excellent pour constituer la loi, je repousse l'Élection prise comme unique moyen social, et surtout aussi mal organisée qu'elle l'est aujourd'hui, car elle ne représente pas d'imposantes minorités aux idées, aux intérêts des-

quelles songerait un gouvernement monarchique. L'Élection, étendue à tout, nous donne le gouvernement par les masses, le seul qui ne soit point responsable, et où la tyrannie est sans bornes, car elle s'appelle la loi. Aussi regardé-je la Famille et non l'Individu comme le véritable élément social. Sous ce rapport, au risque d'être regardé comme un esprit rétrograde, je me range du côté de Bossuet et de Bonald, au lieu d'aller avec les novateurs modernes. Comme l'Élection est devenue l'unique moyen social, si j'y avais recours pour moi-même, il ne faudrait pas inférer la moindre contradiction entre mes actes et ma pensée. Un ingénieur annonce que tel pont est près de crouler, qu'il y a danger pour tous à s'en servir, et il y passe lui-même quand ce pont est la seule route pour arriver à la ville. Napoléon avait merveilleusement adapté l'Élection au génie de notre pays. Aussi les moindres députés de son Corps Législatif ont-ils été les plus célèbres orateurs des Chambres sous la Restauration. Aucune Chambre n'a valu le Corps législatif en les comparant homme à homme. Le système électif de l'Empire est donc incontestablement le meilleur. Certaines personnes pourront trouver quelque chose de superbe et d'avantageux dans cette déclaration. On cherchera querelle au romancier de ce qu'il veut être historien, on lui demandera raison de sa politique. J'obéis ici à une obligation, voilà toute la réponse. Ouvrage que j'ai entrepris aura la longueur d'une histoire, j'en devais la raison, encore cachée, les principes et la morale. Nécessairement forcé de supprimer les préfaces publiées pour répondre à des critiques essentiellement passagères, je n'en veux conserver qu'une observation. Les écrivains qui ont un but, fût-ce un retour aux principes qui se trouvent dans le passé par cela même qu'ils sont éternels, doivent toujours déblayer le terrain. <...> Quand on veut tuer quelqu'un, on le taxe d'immoralité. Cette manœuvre, familière aux partis, est la honte de tous ceux qui l'emploient. Luther et Calvin savaient bien ce qu'ils faisaient en se servant des Intérêts matériels blessés comme d'un bouclier !

Aussi ont-ils vécu toute leur vie. En copiant toute la Société, la saisissant dans l'immensité de ses agitations, il arrive, il devait arriver que telle composition offrait plus de mal que de bien, que telle partie de la fresque représentait un groupe coupable, et la critique de crier à l'immoralité, sans faire observer la moralité de telle autre partie destinée à former un contraste parfait. Comme la critique ignorait le plan général, je lui pardonnais d'autant mieux qu'on ne peut pas plus empêcher la critique qu'on ne peut empêcher la vue, le langage et le jugement de s'exercer. Puis le temps de l'impartialité n'est pas encore venu pour moi. <...> Les actions

blâmables, les fautes, les crimes, depuis les plus légers jusqu'aux plus graves, y trouvent toujours leur punition humaine ou divine, éclatante ou secrète. J'ai mieux fait que l'historien, je suis plus libre. Cromwell fut, ici-bas, sans autre châtiment que celui que lui infligeait le penseur. Encore y a-t-il eu discussion d'école à école. Bossuet lui-même a ménagé ce grand régicide. Guillaume d'Orange l'usurpateur, Hugues Capet, cet autre usurpateur, meurent pleins de jours, sans avoir eu plus de défiances ni plus de craintes qu'Henri IV et que Charles Ier. La vie de Catherine II et celle de Louis XVI, mises en regard, concluraient contre toute espèce de morale à les juger au point de vue de la morale qui régit les particuliers ; car pour les rois, pour les hommes d'État, il y a, comme l'a dit Napoléon, une petite et une grande morale. Les Scènes de la vie politique sont basées sur cette belle réflexion. <...> Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails. Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schismatiques. <....> Si Walter Scott eût été catholique, s'il se fût donné pour tâche la description vraie des différentes Sociétés qui se sont succédé en Écosse, peut-être le peintre d'Effie et d'Alice (les deux figures qu'il se reprocha dans ses vieux jours d'avoir dessinées) eût-il admis les passions avec leurs fautes et leurs châtiments, avec les vertus que le repentir leur indique. La passion est toute l'humanité. Sans elle, la religion, l'histoire, le roman, l'art seraient inutiles. En me voyant amasser tant de faits et les peindre comme ils sont, avec la passion pour élément, quelques personnes ont imaginé, bien à tort, que j'appartenais à l'école sensualiste et matérialiste, deux faces du même fait, le panthéisme. Mais peut-être pouvait-on, devait-on s'y tromper. Je ne partage point la croyance à un progrès indéfini, quant aux Sociétés ; je crois aux progrès de l'homme sur lui-même. Ceux qui veulent apercevoir chez moi l'intention de considérer l'homme comme une créature finie se trompent donc étrangement. Séraphîta, la doctrine en action du Bouddha chrétien, me semble une réponse suffisante à cette accusation assez légèrement avancée d'ailleurs. Dans certains fragments de ce long ouvrage, j'ai tenté de populariser les faits étonnants, je puis dire les prodiges de l'électricité qui se métamorphose chez l'homme en une puissance incalculée ; mais en quoi les phénomènes cérébraux et nerveux qui démontrent l'existence d'un nouveau monde moral dérangent-ils les rapports certains et nécessaires entre les mondes et Dieu ? en quoi les dogmes catholiques en

seraient-ils ébranlés ? Si, par des faits incontestables, la pensée est rangée un jour parmi les fluides qui ne se révèlent que par leurs effets et dont la substance échappe à nos sens encore agrandis par tant de moyens mécaniques, il en sera de ceci comme de la sphéricité de la terre observée par Christophe Colomb, comme de sa rotation démontrée par Galilée. Notre avenir restera le même. Le magnétisme animal, aux miracles duquel je me suis familiarisé depuis 1820 ; les belles recherches de Gall, le continuateur de Lavater ; tous ceux qui, depuis cinquante ans, ont travaillé la pensée comme les opticiens ont travaillé la lumière, deux choses quasi semblables, concluent et pour les mystiques, ces disciples de l'apôtre saint Jean, et pour tous les grands penseurs qui ont établi le monde spirituel, cette sphère où se révèlent les rapports entre l'homme et Dieu.

En saisissant bien le sens de cette composition, on reconnaîtra que j'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes autant d'importance que jusqu'alors les historiens en ont attaché aux événements de la vie publique des nations. La bataille inconnue qui se livre dans une vallée de l'Indre entre Mme de Mortsauf et la passion est peut-être aussi grande que la plus illustre des batailles connues (Le Lys dans la vallée). Dans celle-ci, la gloire d'un conquérant est en jeu ; dans l'autre, il s'agit du ciel. Les infortunes des Birotteau, le prêtre et le parfumeur, sont pour moi celles de l'humanité. La Fosseuse (Le Médecin de campagne), et Mme Graslin (Le Curé de village) sont presque toute la femme. Nous souffrons tous les jours ainsi. J'ai eu cent fois à faire ce que Richardson n'a fait qu'une seule fois. Lovelace a mille formes, car la corruption sociale prend les couleurs de tous les milieux où elle se développe. Au contraire, Clarisse, cette belle image de la vertu passionnée, a des lignes d'une pureté désespérante. Pour créer beaucoup de vierges, il faut être Raphaël. La littérature est peut-être, sous ce rapport, au-dessous de la peinture. Aussi peutil m'être permis de faire remarquer combien il se trouve de figures irréprochables (comme vertu) dans les portions publiées de cet ouvrage : Pierrette Lorrain, Ursule Mirouët, Constance Birotteau, la Fosseuse, Eugénie Grandet, Marguerite Claës, Pauline de Villenoix, Mme Jules, Mme de La Chanterie, Ève Chardon, Mlle d'Esgrignon, Mme Firmiani, Agathe Rouget, Renée de Maucombe ; enfin bien des figures du second plan, qui pour être moins en relief que celles-ci, n'en offrent pas moins au lecteur la pratique des vertus domestiques. Joseph Lebas, Genestas, Benassis, le curé Bonnet, le médecin Minoret, Pillerault, David Séchard, les deux Birotteau, le curé

Chaperon, le juge Popinot, Bourgeat, les Sauviat, les Tascheron, et bien d'autres ne résolvent-ils pas le difficile problème littéraire qui consiste à rendre intéressant un personnage vertueux.

Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que La Comédie Humaine comportera. Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries. De là, les divisions si naturelles, déjà connues, de mon ouvrage en Scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne. Dans ces six livres sont classées toutes les Études de mœurs qui forment l'histoire générale de la Société, la collection de tous ses faits et gestes, eussent dit nos ancêtres. Ces six livres répondent d'ailleurs à des idées générales. Chacun d'eux a son sens, sa signification, et formule une époque de la vie humaine. Je répéterai là, mais succinctement, ce qu'écrivit, après s'être enquis de mon plan, Félix Davin, jeune talent ravi aux lettres par une mort prématurée. Les Scènes de la vie privée représentent l'enfance, l'adolescence et leurs fautes, comme les Scènes de la vie de province représentent l'âge des passions, des calculs, des intérêts et de l'ambition. Puis les Scènes de la vie parisienne offrent le tableau des goûts, des vices et de toutes les choses effrénées qu'excitent les mœurs particulières aux capitales où se rencontrent à la fois l'extrême bien et l'extrême mal. Chacune de ces trois parties a sa couleur locale : Paris et la province, cette antithèse sociale a fourni ses immenses ressources. Non seulement les hommes, mais encore les événements principaux de la vie, se formulent par des types. Il y a des situations qui se représentent dans toutes les existences, des phases typiques, et c'est là l'une des exactitudes que j'ai le plus cherchées. J'ai tâché de donner une idée des différentes contrées de notre beau pays. Mon ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits ; comme il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandies, son armée, tout son monde enfin ! Après avoir peint dans ces trois livres la vie sociale, il restait à montrer les existences d'exception qui résument les intérêts de plusieurs ou de tous, qui sont en quelque sorte hors la loi commune : de là les Scènes de la vie politique. Cette vaste peinture de la société finie et achevée, ne fallait-il pas la montrer dans son état le plus violent, se portant hors de chez elle, soit pour la défense, soit pour la conquête ? De là les Scènes de la vie militaire, la portion la moins complète encore de



mon ouvrage, mais dont la place sera laissée dans cette édition, afin qu'elle en fasse partie quand je l'aurai terminée. Enfin, les Scènes de la vie de campagne sont en quelque sorte le soir de cette longue journée, s'il m'est permis de nommer ainsi le drame social. Dans ce livre, se trouvent les plus purs caractères et l'application des grands principes d'ordre, de politique, de moralité. Telle est l'assise pleine de figures, pleine de comédies et de tragédies sur laquelle s'élèvent les Études philosophiques, seconde partie de l'ouvrage, où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment, et dont le premier ouvrage, *La Peau de chagrin*, relie en quelque sorte les Études de mœurs aux Études philosophiques par l'anneau d'une fantaisie presque orientale où la Vie elle-même est peinte aux prises avec le Désir, principe de toute Passion. Au-dessus, se trouveront les Études analytiques, desquelles je ne dirai rien, car il n'en a été publié qu'une seule, la *Physiologie du mariage*. D'ici à quelque temps, je dois donner deux autres ouvrages de ce genre. D'abord la *Pathologie de la vie sociale*, puis l'*Anatomie des corps enseignants* et la *Monographie de la vertu*. En voyant tout ce qui reste à faire, peut-être dira-t-on de moi ce qu'ont dit mes éditeurs : «Que Dieu vous prête vie!» Je souhaite seulement de n'être pas aussi tourmenté par les hommes et par les choses que je le suis depuis que j'ai entrepris cet effroyable labeur. J'ai eu ceci pour moi, dont je rends grâce à Dieu, que les plus grands talents de cette époque, que les plus beaux caractères, que de sincères amis, aussi grands dans la vie privée que ceux-ci le sont dans la vie publique, m'ont serré la main en me disant : «Courage!» Et pourquoi n'avouerais-je pas que ces amitiés, que des témoignages donnés çà et là par des inconnus, m'ont soutenu dans la carrière et contre moi-même et contre d'injustes attaques, contre la calomnie qui m'a si souvent poursuivi, contre le découragement et contre cette trop vive espérance dont les paroles sont prises pour celles d'un amour-propre excessif ? J'avais résolu d'opposer une impassibilité stoïque aux attaques et aux injures ; mais, en deux occasions, de lâches calomnies ont rendu la défense nécessaire. Si les partisans du pardon des injures regrettent que j'aie montré mon savoir en fait d'escrime littéraire, plusieurs chrétiens pensent que nous vivons dans un temps où il est bon de faire voir que le silence a sa générosité. À ce propos, je dois faire observer que je ne reconnais pour mes ouvrages que ceux qui portent mon nom. En dehors de *La Comédie humaine*, il n'y a de moi que les *Cent contes drolatiques*, deux pièces de théâtre et des articles isolés qui d'ailleurs sont signés. J'use ici d'un droit incontestable.

Mais ce désaveu, quand même il atteindrait des ouvrages auxquels j'aurais collaboré, m'est commandé moins par l'amour-propre que par la vérité. Si l'on persistait à m'attribuer des livres que, littérairement parlant, je ne reconnais point pour miens, mais dont la propriété me fut confiée, je laisserais dire, par la même raison que je laisse le champ libre aux calomnies. L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui : La Comédie humaine. Est-ce ambitieux? N'est-ce que juste? C'est ce que, l'ouvrage terminé, le public décidera.

*(Honoré de Balzac. L'avant-propos de la Comédie humaine. La Bibliothèque électronique du Québec Collection. À tous les vents Volume 606: version 1.0).*

Г.Є. Шовкопляс

### БАЛЬЗАК УТАЄМНИЧЕНИЙ АБО СЕРАФІТИЧНИЙ АНДРОГИН У ПОСТМОДЕРНОМУ ПРОЕКТІ

Здається, творчість Бальзака досліджена на достатньому рівні: ми знаємо Бальзака-хроніста та описувача свого часу і свого суспільства, Бальзака-реаліста, що зображує типові образи у типових обставинах, трохи гірше знаємо Бальзака-філософа. Однак Бальзака-містика ми майже не знаємо. У головній «Містичній книзі» Бальзака створено образ міфічної небесної істоти, серафітичного андрогина. Визначення «серафітичний» походить від назви бальзаківської «містичної книги» — роману «Серафіта», тобто, говорячи про серафітичного андрогина, ми завжди маємо джерелом названий роман Бальзака.

Найвідоміший радянський дослідник Бальзака Б.Г. Реїзов у збірнику статей «Бальзак» докладно аналізує теми, образи, мотиви бальзаківської творчості та у своєму аналізі зупиняється за крок до «Серафіти», перед тим надавши характеристику роману «Лілія долини». Лише одна згадка про Серафіту для порівняння з образом головної героїні «Лілії» пані де Морсоф: «Це буде земна досконалість,

— пише Бальзак про пані де Морсоф, — як Серафіта — досконалість небесна» [Реїзов Б.Г. Бальзак. Сборник статей. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1960. С. 279]. У статті, що присвячена історії створення та видання роману «Лілія долини», Реїзов ще раз згадає «Серафіту»: «Взаємні незадоволення знову почалися з того часу, коли Бальзак, який писав для «Revue de Paris» свою «Серафіту», занадто затримав продовження рукопису; коли ж він представив рукопис, Бюлоз став затягувати процес видання, заявивши, що роман занадто «містичний» и для нього не підходить. Бальзак забрав рукопис та видав роман окремим виданням — “Le livre mystique” [Реїзов Б.Г. Ibidem, с. 293]. Отже, «Серафіта» була написана і видана у 1835 році. Довгий час роман не перевидавався і не перекладався.

У книзі Бальзака розповіді про таємничу істоту Серафіту з детальним переказом шведського вчення Сведенборга «Про небеса, про світ духів і про пекло» передує розлога посвята Евеліні Ганській: «Пані Евеліні Ганській, уродженій графині Ржевуській. Пані, ось твір, написати який Ви мене попросили: присвячуючи його Вам, я радий, що маю змогу засвідчити щиру приязнь, яку Ви викликали в мене. В тому, що мене звинуватили в безсиллі після спроби вирвати з глибин таємничості цю книжку, яка, попри прозорість нашої прекрасної мови, вимагала світлої поезії Сходу, Ваша провина! Хіба не Ви накинули мені цю боротьбу, схожу на боротьбу Якова, сказавши, що найнедосконаліший начерк цього образу, омріяного Вами, як і мною, з дитинства, і далі багато важив для Вас? Ось перед Вами те, що так багато важить. Чому цей твір не може належати винятково таким благородним умам, що їх, як і Вас, урятовує від світських нищостей самотність? Такі уми могли б надати цьому твору мелодійності, якої йому бракує, і вони руками одного з ваших поетів започаткували б ним славетну епопею, на яку ще чекає Франція; але вони приймуть його в мене, наче одну з тих балюстрад, виконаних сповненим віри митцем, на яку спираються палігрими, що, вслухаючись у спів прекрасного хору, розмірковують над смертю людини. З пошаною, пані, Ваш відданий слуга де Бальзак. Париж, 23 серпня 1835 року».

Дослідниця «Містичної книги» Бальзака Н.Ф. Решетняк ставить цілком слушне питання стосовно закономірності появи цієї книги у творчості Бальзака: «Чи варто розглядати «Містичну книгу» як кредо, що висловлює глибоку тенденцію творчості Бальзака? Або це

лише літературна зухвалість, лише естетична спокуса? Питання залишається суперечливим як для тих, хто заперечує можливість існування Бальзака-містика, так і для інших, хто вважає великого романіста адептом християнського містицизму. У будь-якому випадку слід аналізувати бальзаківську творчість у цілому, як того волів сам письменник» [Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предупреждением, лирическим отступлением и эпилогом. *Новое литературное обозрение*. 2004. № 67].

Теософи Емануель Сведенборг та Луї-Клод де Сент-Мартен, звичайно, мали вплив на Бальзака, однак вибір письменником їхніх теорій для містичної книги обумовлений не власними його смаками і захопленнями, а скоріше смаками та захопленнями того сторіччя. Розповсюдження сведенборгізму і мартинізму, течій, що пов'язані з магнетизмом і сомнамбулізмом, у Франції доби ХVІІІ — початку ХІХ століття визначили цей вибір великого романіста. Масонський рух у всіх гілках і відгалуженнях також живився цими вченнями. «Серафіта» надає ілюстрацію бальзаківського містицизму, головними поняттями якого є «внутрішня людина» та «дар ясновидіння». Цей символічний роман, на перший погляд, створений на підґрунті містичного вчення Сведенборга, є плодом творчої уяви самого Бальзака, результатом його наукових і релігійно-філософських пошуків, і, певною мірою, є поетизацією доктрини Сведенборга. Користуючись вченням Сведенборга про досконаліх створінь андрогинів, Бальзак розробив власну теорію, що дозволяла розпізнавати «ангелів» серед звичайних людей.

У давньогрецькій космогонії орфічної доби Андрогин тлумачився як породження Хаоса та Ефіра та втілення чоловічо-жіночого начала всіх речей і явищ. У таємничих герметичних вченнях пізнього еллінізму Андрогин стає втіленням божественної сутності людської істоти. Найбільш відоме тлумачення Платоном міфа про Андрогина як про досконалу істоту, що поєднує чоловічі та жіночі начала. За Платоном, Зевс, злякавшись могутності Андрогина, поділив цю досконалу істоту на дві половини — чоловіка і жінку. У містичних доктринах побутувало вчення про те, що людська душа була розділена на дві частини — чоловічу та жіночу, і що людина залишається недосконалим створінням, аж поки ці частини через почуття, які зветься коханням, не поєднуються. З цієї доктрини з'являється

занадто часто експлуатована концепція про «споріднені душі», котрі мають шукати довгий час, поки не знайдуть частину, що доповнює їхню розділену душу. Концепція «споріднених душ» пояснює посвяту твору графині Евеліні Ганській, яка містить у тому числі і натяк на спорідненість душ Бальзака та його коханої.

Поступово міф Андрогина набуває популярності, але разом із популяризацією відбувається спрощення міфу: андрогина низводять до образу гермофродіта та надають останньому не божественну, а диявольську іпостась. Тут нічого не поробиш: будь-яка популярність містить вульгаризацію першоджерела. Гермофродіту стали приписувати чуттєвість двостатевої істоти, щоб задовольнити потреби публіки, якій така чуттєвість імponує.

Роман Бориса Акуніна «Позакласне читання» із серії «Пригоди магістра» було видано у 2003 році в межах постмодерного проекту про детектива Ераста Фандорина. У романі паралельно розвиваються дві сюжетні лінії: дія першої лінії відбувається в останній рік перед смертю російської імператриці Катерини II, а час дії другої сюжетної лінії — початок ХХІ сторіччя. У першій лінії геніальне дитя, семирічний хлопчик Митридат стає випадковим свідком підготовки замаху проти старої імператриці. Намагається врятувати її від смерті, заплутується у палацових інтригах. На допомогу хлопчику приходять шляхетний та освічений відлюдник Данило Фондорін. У другій сюжетній лінії, сучасній, британець з російським корінням баронет Ніколас Фандорін потрапляє у домашні вчителі (шляхетна поведінка та англійська мова) до нещодавно знайденої доньки відомого пластичного хірурга. Колишній однокласник хірурга викрадає дівчинку, щоб шантажувати батька-багатія під час укладення вигідної для обох фінансової угоди. Всі розділи акунінського роману іменовані назвами творів, що складають список для «позакласного читання»: «Великі сподівання» Діккенса; «Втрачений рай» Мільтона; «Смерть Івана Ілліча» Толстого; «Багато галасу з нічого» Шекспіра тощо. Завершуються розділи останніми реченнями вказаних творів-джерел. Цей список «позакласного читання», на перший погляд, містить звичний, «класичний» перелік творів, що надають вчительки школярам для читання під час літніх канікул, але в середині списку прихована типова для постмодерних творів авторська провокація: поруч з творами, які дійсно притаманні для традиційного переліку «літнього» читання школярів (Діккенс чи Толстой),

у списку зустрічаємо (двічі) маркіза де Сада, «Небезпечні зв'язки» Шадерло де Лакло та бунінський «Сонячний удар». Архаїчний Державин з «Амуром та Псішеєю» сусідствує зі «Злочинами кохання або Шаленством пристрастей» де Сада або «Новим прекрасним світом» Олдоса Хакслі. Головна насолода у постмодерній грі автора з читачем полягає у тому, що «наївний читач» ніколи не здогадається, хто є автором твору, означеного у змісті — класичний Бунін чи заборонений для дитячого читання де Сад. Автор-ерудит не може відмовити собі у задоволенні плести химерні мережива інтертекстуальних зв'язків, непередбачуваних та загадкових, утворюючи нові смислові гнізда на перетині художніх текстів.

Ім'я Бальзака у постмодерному проекті жодного разу не згадується, твори Бальзака не увійшли до переліку творів для «позакласного читання», але друга, прихована, площина смислових гнізд при вмілому декодуванні містить посилення до бальзаківської «Містичної книги» — роману «Серафіта». Достатньо згадати, що у другій (сучасній) сюжетній лінії «Позакласного читання» секретарем-асистентом баронета Ніколаса Фандоріна «состоит» дивна істота, особа, гендерно не визначена, людина майбутнього, в іншому місці — «трансвестішка», Валя Глен. Валя водночас і «вона» і «він», у залежності від дня — «рожевий» чи «голубий». «Поліхромний», — каже про нього Фандорін [Акунин Б. Внеклассное чтение. Роман. В двух книгах. Книга 1. Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002. С. 109]. Причому і Валентин, і Валентина неймовірно гарні, модні, сексуальні, викликають захоплення у всіх оточуючих: «Длинноногая красавица с фиолетовыми волосами и шальными зелеными глазами» [Акунин Б. *Ibidem*, с. 10] або «женщина-вамп, явившаяся утром на работу и всего полчаса назад поившая шефа чаем, успела трансмутироваться в стройного бритоголового юношу» [Акунин Б. *Ibidem*, с. 35]. Тандем імені — прізвиська дивної істоти (Валя Глен) має статус гендерно-нейтральний, так би мовити, унісекс, тобто стать не визначає (Серафіта-Серафітус). Попри безліч вмінь Валі Глена (вчив багато мов, займається сучасними танцями, володіє боротьбою тиквандо, досконало засвоїв комп'ютер, майстерно керує автівкою тощо), поданий цей образ іронічно. Важко визначити у цьому випадку тип іронії: це засаднича іронія постмодернізму як такого чи власний іронічний погляд автора проекту щодо молодого покоління. Краса Валі занадто екзотична, навіть трохи вульгарна. Валя знає кілька

іноземних мов, змішує їх, створюючи химерну макаронічну говір-ку: «Ладно вам закидываться. — Глен одним пальцем дотронулся до Нікиного плеча. — Захотел человек и улетел. Его прайваси. Мы все как перелетные фогели. Поклюем семечек, выведем птенцов и курлык-курлык, пора в райские страны» [Акунин Б. *Ibidem*, с. 109].

Бальзаківський Серафітус викликає у всіх оточуючих захоплення і навіть закоханість. Зовнішність Серафіти-андрогина у Бальзака подано в дусі пафосного романтичного піднесення: «Серафітус скинув із себе шубу, підшиту хутром куниці, загорнувся в неї і заснув. Старий служник залишився якусь мить стояти на місці, з любов'ю дивлячись на **дивну істоту, що лежала перед ним, стать якої будь-кому, навіть вченим, важко було встановити** (виділено мною. — Г.Ш.). Побачивши її такою загорнутою у звичне вбрання, схоже водночас на жіночий пеньюар та чоловічу шубу, неможливо було припустити, що ці маленькі ніжки, які визирали з-під шуби, ніби для того, щоб показати витонченість, з якою природа їх створила, не належали дівчині, але її чоло, профіль її обличчя, здавалося, виражали небачено могутню чоловічу силу. «Вона занедужала й не хоче про це мені розповісти, — подумав старий, — вона в'яне, наче квітка, осяяна надто пекучим сонячним промінням». І старий заплакав» [Бальзак О. де. Серафита. [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=19262&p=1](http://loveread.ec/read_book.php?id=19262&p=1)].

Якщо в романі Бальзака Серафіту кохає і чоловік (Вільфрід), і жінка (Мінна), то в акунінському романі сама Валя безнадійно закохана (закоханий) у свого шефа Фандоріна, який уникає та навіть трохи побоюється свого помічника (помічниці) та його «андро-генних спокус. У «Позакласному читанні» також є епізод загального замилювання Валею: «Валя парила в свободном полете: по-сестрински поцеловалась с какой-то огненно-рыжей девицей, сразу же вслед за этим подседа к двум юным мачо кавказской наружности, оживленно принялась им что-то рассказывать, зажестиклировала. Ничего, за эту барышню можно было не тревожиться. Впечатление эфемерности и хрупкости было обманчивым. Кроме современного танца Валентина занималась еще каким-то восточным мордобоем (что-то квочущее, кончается на «до» [Акунин Б. *Ibidem*, с. 263].  
Всі завдані Бальзаком параметри андрогина витримані: поєднання тендітності і фізичної сили; поєднання краси чоловічої і жіночої в одному тілі; досконалість у всіх вміннях. Правда, у постмодерному

проекті бальзаківський пафос знижується до іронічної тональності постмодерну лише однією деталлю: Серафіта надихається молитвами для своїх злетів, а Валя, перш ніж піднятися і злетіти, ковтає у туалеті якусь наркотичну «гідоту»: «Отлучилась в туалет — на каких-нибудь две минуты, но когда вернулась, ее было не узнать: в расширенных зрачках посверкивали шальные искорки, рот расплылся в блаженной улыбке, а тело так и вибрировало в такт музыке. Успела глотнуть или нюхнуть какой-то дряни, догадался Фандорин. То ли экстази, то ликокаина. А может, и «молнии» — кажется, есть такое зелье» [Акунин Б. *Ibidem*, с. 258]. Серафіту–андрогина миттєво знижено до чуттєвого гермафродита, «трансвестішки» Валі Глен.

Здавалося, що всі ознаки присутності бальзаківської Серафіти у постмодерному проекті Акуніна доведені: авторські знаки розкодовані та витлумачені, прихована бальзаківська лінія інтертекстуальності виявлена. Але автору й цього замало: у першій сюжетній лінії (історичній) про пригоди геніального хлопчика Митридата ми також знаходимо знаки присутності «Містичної книги», точніше вчення Сведенборга (шведське вчення), що сповідували російські масони, послідовники розенкрейцерів. «Орден злато-розового куста», до якого колись належав і Данила Фондорін, і всі переслідувачі малого Митридата. Розумні та освічені російські масони, просвітники і реформатори, виявляються жалюгідними маріонетками у руках Великого Мага — Прохора Маслова. Введення у текст твору масонського мотиву є історично доречним: друга половина царювання Катерини II позначена гоніннями на масонів. Український дослідник масонського руху Віктор Савченко пише про ту добу: «Тоді ж Катерина Друга знову почала підозрювати розенкрейцерів у протидержавній діяльності на «користь Пруссії» і масонським Циркуляром була зупинена будь-яка активність до особливого розпорядження. Союз елагінських лож припинив роботу у зв'язку з переслідуванням масонів шведської системи» [Савченко В. *Україна масонська*. Київ: Нора-Друк, 2008. С. 66]. Отже масонство у Росії було розгромлене і перебувало у мовчанні та бездіяльності, ложі прийшли у занепад і були закриті, друкарні спалені. Але орден зберіг свої основні кадри й організацію. Акунін робить Великим Магом начальника Секретної експедиції Прохора Івановича Маслова. Хлопчик Митридат знає таємницю Маслова — масонський знак на тілі: тому хлопчика треба знищити, щоб таємницю Великого Мага було збережено.



Постмодерністські тексти, до яких відносяться і романи Акуніна, за своєю природою є цитатно-колажними. Важко розгледіти або розкодувати хоч би і більшу частину цих перегуків та алюзій. Для того треба бути особливим читачем — читачем досвідченим, підготовленим. Дехто прочитає постмодерний проект Акуніна як цикл авантюрних романів. Автор не буде ображеним. «Подвійне кодування», розрахунок на такого читача, який зрозуміє «все», і такого, який зрозуміє «дещо», є типовим для постмодерної літератури, але для Акуніна він є обов'язковим як основа романної поетики.

«Перегуки» між різними джерелами додають цікавості «досвідченому читачеві», який отримує задоволення від авторської гри. Автор статті у російському літературознавчому журналі з інтригуючою назвою НЛО (Новий літературний огляд) характеризує творчий метод Акуніна у «Позакласному читанні» так: «Любить Борис Акунін, як і інші постмодерністи, іронічний розрив між цитатою та реаліями художнього світу, що супроводжують цитату» [Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом. *Новое литературное обозрение*. 2004. № 67]. Аналізуючи авторські знаки кодування у творі, можемо додати, що деякі з них утаємничені і розкодувати такі досить важко: перегук у двох сюжетах «шведського вчення» Сведеборга та його послідовників — масонів з постаттю міфічного андрогина, а нині «трансвестішки» на перетині надає нам джерело, яким живиться постмодерний текст-проект Акуніна, а саме — роман Бальзака «Серафіта». Але імені Бальзака читач у тексті не зустрине.

*(Шовкопляс Г.Є. Бальзак утаємничений, або Серафітичний андрогін у постмодерному проекті. Оноре де Бальзак: грані, інтерпретація, Україна: Збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: «Видавництво Людмила», 2019. С. 230-237).*

Г.В. Фінчук

## «ГОСТРИЙ І ОРИГІНАЛЬНИЙ ПИСЬМЕННИК...»

*Творчість Проспера Меріме*

«Гострим і оригінальним письменником» назвав Меріме О. Пушкін. Французький письменник, один із основоположників французького реалізму, визначний майстер соціально-психологічної новели. Творчий спадок Меріме не дуже значний за обсягом і вкладається у три невеличкі томи, що вміщують близько десяти п'єс, два романи, добірку новел і балад. <...>

**Новелістика**

<...> І в тематичному, і в художньому відношенні новели Меріме неоднорідні, оскільки містять як чимало прийомів, запозичених із арсеналу романтичної поетики, так і численні елементи реалістичного світосприйняття. З романтизмом новелістику Меріме зближує екзотичне тло (Корсика, Іспанія, Алжир, Литва), гіпертрофовані пристрасті і піднесені над буденним загалом яскраві, сильні характери, протиставлення природно-мудрого і гармонійного ества людини зіпсованій моралі псевдоцивілізованого суспільства, використання легендарних і навіть містичних мотивів («Душі чистилища», що розроблює мотиви легенди про Дон Жуана; «Ільська Венера», в якій статуя Венери вбиває нареченого після його одруження; «Локіс», де звучить мотив обернення людини на ведмедя) тощо. Разом з тим романтичні елементи в новелах Меріме часто виконують лише функцію зовнішнього антуражу, необхідного для створення загального тла дії і атмосфери, яка мотивує зацікавленість оповідача тими життєвими обставинами або людськими характерами, до яких він звертається. Зразками блискучого психологічного аналізу є новели Меріме «Взяття редути» (про штурм наполеонівськими військами напередодні Бородінської битви Шевардинського редути, де досліджується незбагненна, з погляду французького оповідача, російська ментальність), «Етруська ваза» (історія трагічного кохання, в якій подається психологічний зріз моралі та звичаїв світського середовища Франції). В новелі «Арсена Гійо» психологічні мотиви сполучені з соціально-критичними у зображенні жебрацького іс-

нування колишньої актриси, яка після захворювання виявляється нікому не потрібною. На відміну від романтиків, в новелах Меріме події не підпорядковуються вольовій ініціативі героя, навпаки, вчинки героя підпорядковані об'єктивній життєвій логіці розгортання дії. Так, в одній з найвідоміших новел Меріме «Матео Фальконе» розповідається про 10-літнього хлопчика, який спочатку надав притулок людині, переслідуваній жандармами, а далі, за винагороду — подарований йому годинник — зрадив втікача, за що був убитий власним батьком. На зовні романтичному тлі автор, проте, загострює реалістичні за звучанням мотиви, пов'язані із обумовленістю людської поведінки факторами соціально-історичного впливу. Значним досягненням Меріме-реаліста є також змалювання людського характеру як внутрішньо суперечливого, в якому ідеальні і негативні риси не протиставлені (як це часто буває у романтиків), а взаємопереплетені, невіддільні одне від одного (як це найчастіше буває у житті). Такою, наприклад, зображена Кармен — головна героїня однойменної (і однієї з найвідоміших) новел письменника. Вона водночас і чарівна, і вульгарна, щира і підступна, справедлива і морально зіпсована. В новелі «Кармен» (1845) змальовано, як мандрівник-француз, фахівець з давньої історії, зустрічає колишнього солдата, а тепер розбійника Хосе Марію, який розповідає йому про свою пристрасть і ревності до циганки Кармен. Хосе, який був тоді єфрейтором і сподівався стати офіцером, уперше побачив вродливу циганку серед робітниць тютюнової фабрики і був зачарований її вульгарною, безсоромною і водночас демонічною красою. В наступному епізоді Хосе змушений супроводжувати Кармен до в'язниці, бо вона під час бійки різнула ножем хрест-навхрест обличчя іншої робітниці. Кармен, скориставшись тим, що Хосе закохався в неї з першого погляду, втікає з-під варти. Натомість до в'язниці потрапляє вже Хосе. Його понижують у званні до простого солдата. А Кармен і далі переслідує його, як зла доля: вони зустрічаються на вулиці. Хосе йде за нею, мов слухняна дитина, і стає рабом пристрасті. Кармен, чие кохання вирізняється крайньою непостійністю, грається бідним чоловіком, а той страждає від ревностей. Кармен є причиною бійки між Хосе і поручиком його полку, а це означає, що військова кар'єра Хосе остаточно зіпсована. Він стає контрабандистом, але це не є запорукою вірності Кармен у коханні до Хосе. Вона безупинно дає підстави для ревностей Хосе, який дедалі більше палає пристрастю.

Усе завершується трагічно. У Кармен з'являється новий коханець — пікадор Лукас, і Хосе добре бачить, що циганка байдужа до нього. Не маючи більше змоги стримувати свій гнів, досаду і біль, він вбиває її ножом та віддає себе в руки правосуддя.

Творчість Меріме стала значним кроком уперед у розвитку реалістичної традиції французької соціально-психологічної прози другої половини ХІХ століття.

*(Фінчук Г.В. «Гострий і оригінальний письменник...». Творчість Проспера Меріме. Зарубіжна література в школах України. 2007. № 7. С. 55-57).*

*В.М. Назарець*

МАНДРІВКА ДО БЕЗСМЕРТЯ І ВІЧНОЇ ЮНОСТІ.  
РОМАН ЖУЛЯ ВЕРНА  
«П'ЯТНАДЦАТИРІЧНИЙ КАПІТАН»

<...> Формула шаленого літературного успіху Жуля Верна, секрет його художнього новаторства важко зрозуміти, якщо не зробити невеличкий екскурс у теорію роману.

Якщо абстрагувати від сухих теоретичних викладок, то роман, який європейська література кінця ХVІІІ століття успадкувала від попередніх літературних епох, найчастіше мав приблизно такий вигляд: довга і виснажлива мандрівка, яка теоретично була потрібна для того, щоб поєднати (в кінці) долі двох до безтями закоханих одне в одного романтичних героїв, а фактично для того, щоб здивувати читача низкою тих карколомних пригод, в які потрапляє мандрівник, долаючи перешкоди, що нанизуються на його мандрівку, як намистини на нитку. Вантажем, який тепер називають проблематикою, такий роман себе не переобтяжував і був чистої води вигадкою, грою уяви, відповідно закріпивши за собою назву авантюрного.

З кінця ХVІІІ століття, ознаменованого бурхливим розвитком гуманітарних знань, життя починає вносити відповідні корективи і в роман, в якому висувається тепер на передній план зображення характеру і внутрішнього світу людини (роман виховання, психологічний роман).

Початок XIX століття — власне, романтизм: з'являється неабиякий інтерес до національного минулого людства, розвивається історичний роман. Ближче ж до середини XIX століття, коли у суспільних пріоритетах знову відбуваються зміни і філософія ідеалізму поступається місцем філософії позитивізму, яка певною мірою переакцентує увагу із власне гуманітарних знань на зацікавленість проблемами суспільного розвитку та науки, роман, у свою чергу, реагує на це коливання новим тематично-стильовим відгалуженням у вигляді спочатку соціального роману, в якому підіймаються актуальні суспільні проблеми сучасності, а згодом так званого «романа науки».

Честь винаходу цього останнього та розробки його основних художніх принципів і належить Жулю Верну. Погодьтеся, заслуга чимала — бути першим, стояти, так би мовити, біля витоків.

Чіткого визначення поняття «науковий роман» (як, власне, і всіх інших його тематичних різновидів) не існує. Утім, його можна спробувати визначити як значний за обсягом прозовий твір, в якому на передній план зображення висунуті певні проблеми, пов'язані з новітнім або потенційно очікуваним розвитком науки (в широкому розумінні слова). Суттєве при цьому те, що такі проблеми перебувають у творі не на периферії, а в центрі сюжету, активно мотивуючи його розвиток і концентруючи увагу читача.

Роман Верна не відразу став романом науки. Перші його твори — це швидше пригодницько-географічні романи. Вони нагадують так звані авантюрні, з якими їх споріднює пригодницька фабула, але, на відміну від них, мандрівка у творах Верна відстежується й описується з максимальною науково-географічною точністю і яскравим географічним колоритом. Як зауважив сам Верн у розмові з Дюма, він мав намір зробити для географії те, що той зробив для історії.

З роками географічний роман під пером Верна починає переростати в роман науковий. Цю трансформацію літературознавець Юрій Кагарлицький пояснює так: *«для незвичайних пригод і транспортні засоби потрібні були незвичайні, такі, скажімо, як повітряна куля, підводний човен, а потім і найрізноманітніші різновиди літальних апаратів, важчих від повітря. Споряджались ці експедиції нечуваними новинками техніки, через те наукові відкриття почали поступово відтісняти відкриття географічні».*

Власне, обидва названі аспекти — техніку і географію — поєднував уже перший роман Верна «П'ять тижнів на повітряній кулі»,

в якому мова йшла про експедицію на повітряній кулі до Африки. Для цієї мандрівки Верн спеціально «сконструював» аеростат, яким можна було керувати, регулюючи температуру газу, що заповнював кулю, а також напрочуд точно передбачив місцезнаходження тоді зовсім ще невідомих витоків Ніла (які невдовзі відкриють саме там, де й розмістив їх у своєму творі Верн). Окрилений своїми «географічними» успіхами, Верн сідає за наступний роман, а його видавцю Етцелю, в свою чергу, спало на думку об'єднати всі майбутні романи Верна в серію, яку вони назвали «Незвичайні мандрівки».

«Незвичайні мандрівки», — пише дослідник творчості Верна Євген Брандіс, — узяті в цілому, складають універсальний географічний малюнок земної кулі».

*(В.М. Назарець. Мандрівка до безсмертя і вічної юності. Роман Жуля Верна «П'ятнадцятирічний капітан». Зарубіжна література в навчальних закладах. 1999. № 9. С. 47-50).*

### Творчість Жуля Верна у цифрах і фактах

- Серія романів письменника «Незвичайні подорожі» нараховує 63 романи, два збірники повістей і оповідань, виданих у 97 книгах. У повному обсязі — це близько тисячі друкованих аркушів або 18 тисяч книжкових сторінок.

- В чотирьох книгах герої Верна здійснюють подорож навколо світу, в п'ятнадцяти романах події відбуваються в Європі, в дев'яти — в Північній Америці, у восьми — в Африці, у сімох — у відкритому морі, у п'ятих — в Азії, в чотирьох — у Південній Америці, у трьох — в Австралії, ще в трьох — в Арктиці й Антарктиді.

- Чотири романи Ж. Верна складають цикл «робінзонад», в яких події розгортаються на безлюдних островах.

- У трьох романах письменника події відбуваються у міжпланетному просторі.

- Вражають енциклопедизм і компетентність письменника в багатьох галузях знань. Він вивчав праці з географії, історії, природознавства, фізики, хімії, біології, астрономії і багатьох інших наук, цікавився аеронавтикою й інженерною справою. Каталог Верна

містить понад 20 тисяч зошитів із записами відомостей з різноманітних галузей знань.

- В творах письменника Жуля Верна йдеться про багато нових і тоді ще нечуваних речей, які будуть винайдені у майбутньому, близькому чи далекому. Тому часто його називають «науковим пророком». Серед таких пророцтв — повітряна куля, літальні апарати, автомобіль, підводний човен, використання електричних приладів, телебачення, навіть передбачення місцезнаходження невідомих витоків Ніла.

- Майже в кожному романі письменника знаходиться новий тип героя. Це вчений, дивакуватий, непрактичний, неухажний, відірваний від реального життя, повністю зосереджений на своєму внутрішньому світі й наукових дослідженнях, який в творах відіграє роль «ходячої енциклопедії». Саме такого героя, вченого-дивака, канонізував Ж. Верн у світовій літературі, щоб зробити свої романи — «незвичайні мандрівки» — цікавими і пізнавальними для широкої читацької аудиторії.

*Є. Ланн*

## ПОБУТ АНГЛІЙЦІВ 30-60-х РОКІВ

Читач, якому відкривається світ ідей і образів, перетворений творчою фантазією Діккенса, входить в спілкування з героями його творів, перетвореними завдяки генію Діккенса на живих людей. Цих людей безліч — в одному романі «Посмертні записки Піквікського клубу» більше двохсот п'ятдесяти персонажів. І всі ці люди, що постають один за одним зі сторінок, написаних Діккенсом, мають психологічну переконливість. Вступаючи в світ діккенсовських персонажів, читач вірить Діккенсу саме тому, що всі його портрети зроблені за законом художнього перетворення дійсності, бо просте копіювання дійсності ні в якій мірі ще не є мистецтво.

Щоб знайти шляхи і засоби, якими користувався художник для перетворення дійсності на твори мистецтва, треба поставити запитання: яка ж була ця дійсність? Таке питання законне при вивченні творчості будь-якого художника, законне воно і при вивченні творчості великого реаліста Діккенса.

## I

У 30-60-х роках Англія все ще насилу заліковувала рани, нанесені їй війнами, які вона вела з невеликою перервою впродовж двадцяти років. <...> Дуже важке становище робітників і ремісників, що створилося в 30-і роки, не могло не призвести до конфлікту між народом і правлячими класами. Для багатьох буржуазних політиків питання зводилося до того, в якій формі виникне цей конфлікт і чи не вибухне революція.

Але революція в Англії, як відомо, не вибухнула. Конфлікт призвів тільки до боротьби за «хартію» — до широкого народного робітничого руху, який увійшов в історію під найменуванням «чартизм». У боротьбі чартистів було чимало моментів, які давали можливість вважати, що цей рух неминуче призведе до повстання народних мас і до революції. Таких гігантських мітингів, таких численних стихійних демонстрацій трудящих ще не знала Англія. На трьох мітингах, скликаних в 1838 році, було присутньо, наприклад, до мільйона людей.

Уряд був наляканий масштабами руху. І він вирішив придушити його збройною силою. Він наказав військам обстрілювати натовп демонстрантів. Народні маси не відповіли на цю розправу повстанням, але, незважаючи на це, чартизм не можна було вважати переможеним, темпи руху безперервно наростали на початку 40-х років. Тоді панівні класи знайшли бічне русло, по якому спрямували обурення народу. Розпочався громадський рух, відомий як «боротьба за скасування хлібних законів».

<...> Для того, щоб безконтрольно володіти ринком зерна, землевласники встановили через парламент настільки високі мита на закордонне зерно, що іноземні купці відмовилися від ввезення, так як це було їм невигідно. Цілком очевидно, що монополія землевласників призвела до дуже високих цін на хліб.

<...> Сучасники Діккенса, спостерігаючи широкий громадський рух, викликаний боротьбою за скасування «хлібних законів», разом з тим були свідками згасання чартизму. Чимало причин викликало це згасання — розбіжність в програмах вождів чартизму, відхід від революційного чартизму тих, хто вагався і був рядовими членами, падіння цін на предмети першої необхідності, відкриття золотих розсипів в Каліфорнії й Австралії, яке



посилило еміграцію з Англії, та інші. Після ще одного спалаху чартистського руху в 1852 році боротьба за хартію в Англії стала загасати. <...>

### III

<...> За часів Діккенса вартість земельних ділянок ще більш підвищилася порівняно з XVIII століттям. Тому домовласники будували будинки з тим розрахунком, щоб наобхідні для них ділянки були невеликими.

Вже з середини XVIII століття доводилося розташовувати житлові кімнати не навколо «холу» — вестибюля, — а на другому і третьому поверсі. Таке планування будинку для буржуазної родини середнього статку залишалася незмінним. Ці триповерхові будинки мали по фасаді три-чотири вікна, тобто були досить вузькими (див., наприклад, «Девід Копперфілд», гл. 15, 23; «Ніколас Нікльбі», гл. 16). З «холу» (див. мал. Фіза до «Домбі і Син», гл. 17), такого будинку двері направо зазвичай вели до маленької кімнати з двома вікнами в нішах, яку називали «приймальнею». Між каміном і вікном в цій приймальні — двері, вони вели до маленького кабінету глави сім'ї. Двері з «холу» наліво вели до їдальні. Як і «хол», їдальню зазвичай обшивали панеллю (див. «Копперфілд», мал. Фіза до гл. 22, 28).

В їдальні — камін, поруч з ним буфет. У кутку їдальні сходи з перилами (див. «Копперфілд», мал. Фіза до гл. 5), вони вели на другий поверх. На другому поверсі дві маленькі вітальні; завдяки розсувний стіні між ними обидві вітальні могли бути перетворені на одну кімнату (див. мал. Фіза до «Нікльбі», гл. 19). Тими ж сходами можна було піднятися на третій поверх і ще вище — на горище (див. «Домбі», гл. 30; «Копперфілд», гл. 60). На третьому поверсі — спальні. Кухня і служби — в підвалі (див. «Нікльбі», гл. 46). Нерідко перед будинком був дворик нижче рівня бруківки; з цього дворика хід був в кухню і в приміщення для прислуги (див. «Холодний дім», гл. 4). Будинок багатого землевласника або крупного буржуа планувався інакше (див. «Холодний дім», гл. 6; «Домбі», гл. 23).

<...> В міському будинку багатого буржуа розташування кімнат було іншим. На першому поверсі — «хол», навколо якого були їдальня, невелика вітальня і вітальня-зала, кабінет і бібліотека. На другому поверсі — спальні, дитячі, класні кімнати. В першу половину

епохи (1830-1850) зберігся стиль меблів і декорування кінця XVIII століття, в другу половину (1850-1870) впроваджується так званий «вікторіанський» стиль.

У 1830-1850 роках основна маса заможних англійців умеблювала свої будинки важкими меблями червоного дерева з різьбленням. Стиль цих меблів мав велику давність — в 1754 році вийшов перший «довідник» фабриканта меблів Чіппендела, в якому були дані зразки, рекомендовані його фірмою. За меблями, що випускалися його фірмою і мали безперечну стилістичну єдність, збереглася назва — меблі «стилю Чіппендел» (див. мал. Фіза до «Піквіка», гл. 31; до «Домбі», гл. 21; до «Копперфілда», гл. 14).

Але поступово в Англії почали з'являтися предмети меблювання, різко відмінні від меблювання стилю Чіппендел, — так званий «середньовікторіанський» стиль, який вражав своїм несмаком. Лампи з прямим гнітом, які можна було бачити всюди, не означали, що Англія не знала іншого освітлення. Свічки, зрозуміло, ще збереглися (див. «Піквік», гл. 28, 40; «Холодний дім», гл. 3, 4; «Никльбі», гл. 55). Діккенс часто згадував про «очеретяні свічки» — сальні свічки з гнітом з серцевини очерету.

У перші два десятиліття епохи Діккенса в лампи наливали сурепне масло, потім його замінили парафіном; гас ще не вживався для освітлення. Але вже з початку 40-х років з'явилося в будинках англійців газове освітлення, хоча Вестмінстерський міст був освітлений ще в 1813 році.

#### IV

Цікавою рисою суспільного життя англійців минулого століття є пристрасть до вкрай замкнених суспільних організацій. Найяскравішим виразом цього можна вважати англійські клуби. Клуби зародилися ще в кінці XVII століття, а на початку XVIII клубів було вже чимало не тільки в Лондоні, але й в інших містах. Але в XVIII столітті вони перебували на другому плані — суспільне життя протікало в основному в кав'ярнях і тавернах. Правда, ці заклади — особливо кав'ярні — часто-густо мали завсідників, об'єднаних або спільністю політичних переконань, або спільною професією, але все ж і кав'ярні і таверни відкриті були кожному, хто побажав би їх відвідати, тоді як охочі вступити в клуб проходили при вступі строгий контроль.

Роль кав'ярень і таверн в організація суспільного життя англійців закінчилася в основному до початку XIX століття. Навпаки, роль клубів зроста, а число їх збільшувалося з кожним роком. Разом з тим склад членів клубів став більш демократичним, ніж раніше. Вступні внески в клуб були раніше дуже високі, до того ж в клуби початку XIX століття не приймали представників деяких професій: солісторів, повірених, хірургів та ін. Нові клуби, що відкрилися за часів Діккенса, стали доступнішими для осіб, які не мали великі статки; проте кожен клуб був замкнутою установою, а вступні внески навіть в недорогі клуби досягали п'ятдесяти фунтів.

Більшість клубів містилося в спеціально обладнаних будинках, на обробку яких часом витрачалися великі суми. Бо неписаний закон англійських клубів вимагав надання своїм членам комфорту, і в досягненні цієї мети клуби змагалися між собою — переманювали кращих кулінарів тощо. На кулінарію клуби звертали особливу увагу. Так, наприклад, шефом кулінарної справи в клубі радикалів «Реформ Клуб» був знаменитий француз-кухар Алексіс Соєр, який приїхав за життя Діккенса з Франції і потрапив навіть в Біографічний національний словник Англії. Керівники клубів дбали про вкрай суворий режим, в підопічних їм установах. <...> Обідати в клубі дозволялося тільки в вечірніх костюмах, як було прийнято в найфешенебельніших будинках Англії. Палити в деяких клубах дозволялося лише в курільних кімнатах. В ту епоху палили люльки й сигари, цигарки з'явилися тільки в середині 50-х років після Кримської війни, коли англійські солдати, які побували в Криму, запозичили від французів звичку палити цигарки. Як правило, в чоловічі клуби жінки не допускалися. Нерідко члени клубу проводили там більшу частину дня в повному неробстві.

## V

<...> Якщо не брати до уваги Шекспіра, то чи не основними п'єсами в репертуарі того часу були переробки романів і повістей Діккенса. Наприклад, в 1846 році переробка повісті «Цвіркун за пічкою» йшла одночасно в чотирьох лондонських театрах.

Але англійці цієї епохи слухали концерти іноземних гастролерів значно частіше, ніж бачили зарубіжних драматичних акторів і актрис. Такі концерти були звичайним явищем, так само, як і публічні

бали. У лондонських залах «Вілліс Румс» влаштовувалися по середах бали. Доступ на них був вільний лише з 1840 року, і сама назва підприємства до кінця XVIII століття була інша. Це був знаменитий Олмек, згадуваний в романах XVIII століття, а також Діккенсом. У 1765 році власникові ресторації Олмеку прийшло в голову побудувати розважальний заклад, але закрити в нього доступ усім тим, хто не входить до «світського» товариства; в суміжній з залом кімнаті йшла велика гра в карти. Цікаво відзначити, що в Англії азартна картярська гра була заборонена законом. Заборонено було також утримання ігорних будинків. Однак, незважаючи на це, в Англії було їх безліч. У Лондоні найкращі з них перебували на самих центральних вулицях, один з них — гральний будинок Крокфорд на вулиці Сент-Джеймс, відкрито відвідувались вельможами і навіть герцогом Веллінгтоном. Правда, цей гральний будинок носив назву клубу, але доступ до нього був відкритий усім, «кого запрошували», тобто фактично всім представникам великої буржуазії і знаті, які бажали розважитися азартною грою. Найбільш популярними картковими іграми в приватних будинках були віст, пікет, «комерція», «спекуляція», «двадцять одне», «Папесса Іоанна», що згадуються Діккенсом. У гральних закладах грали в «фаро» та в інші азартні ігри.

Однією з улюблених розваг англійської публіки на той час були розважальні сади. З двох найбільш відомих лондонських розважальних садів «Воксхолл» і «Ренлах», призначених для заможних людей, зберігся при Діккенсі тільки «Воксхолл». «Воксхолл» ряснів різного роду розвагами. У цьому саду було кілька оркестрів, театр і численні балагани з з атракціонами; в критих павільйонах йшли танці, з майданчиків запускалися повітряні кулі, а об одинадцятій годині вечора в ілюмінованому саду влаштовували традиційний феєрверк. <...>

## VI

На закінчення зупинимося на одному боці життя англійців, який погано відомий нашому читачеві і посідає особливе місце в творчості Діккенса. Ми маємо на увазі сукупність юридичних інститутів, які входять в поняття правопорядку. Жоден класик з такою ретельністю, повнотою і точністю не описував судоустрою своєї країни, судового провадження, організації адвокатури і магістратури (суд-

дівських чиновників усіх рангів), відмінності між двома системами джерел права (джерело права — закон, звичай, прецедент), як це робив Діккенс. Робота клерком в юридичній конторі дозволила Діккенсу прекрасно вивчити складну систему англійського правопорядку і зробити незаперечний висновок про значення цього правопорядку в створенні і зміцненні впливу можновладців на трудовий народ Англії. Художній таланти допоміг Діккенсу переконливо показати повну безпорадність бідняка, який волею випадку опинився в зіткненні з системою правосуддя, розробленою юристами впродовж століть. Але малюючи це «правосуддя», Діккенс припускав, що його читач знайомий в деякій мірі з основними засадами правопорядку в Англії хоча б тому, що цей читач — його співвітчизник. Що стосується читачів-іноземців, які не знайомі зі специфікою англійських юридичних інститутів, багато з того, що Діккенс вважав всім відомим, було їм незрозуміло, а інше ставило їх в глухий кут.

<...> Чим більше читач буде знайомитися з творчістю Діккенса, тим частіше йому доведеться дивуватися великій кількості судових установ, діяльність яких є джерелом багатьох бід і нещасть, що підстерігають діккенсовських героїв. Він зустрінеться з Судом загальних позовів, з Канцлерським судом і Судом Олд-Бейлі, з Судом Докторс-Коммовс, з Судом у справах про неспроможність, з судами мировими і судами поліцейськими.

З тексту він зрозуміє, що перші два суди — цивільні, але тут же дізнається, що, крім цих двох судів, в Англії є ще Суд Королівської Лави — теж цивільний, дізнається, що Суд Олд-Бейлі — кримінальний суд, а Суд Докторс-Коммонс складається з цілої колекції судів з різною компетенцією. <...> В Англії дійсно одні суди в своїх рішеннях спираються на звичай (так зване «звичайне право») і на попередні рішення судів (так звані «судові прецеденти»), а інші — на накази лорд-канцлера, який повинен був заповнювати прогалини загального права, виходячи з вимог справедливості. <...> Діяльність Канцлерського суду заснована на цій уявній справедливості, а Суд Королівської Лави і Суд загальних позовів, де рішення приймалися на основі звичаїв і прецедентів, дають таке широке поле для зловживань безсовісних юристів, що важко сказати, яка з цих двох систем правосуддя принесла більше шкоди англійському народу.

Переходячи до судів кримінальних, слід сказати, що читач не раз зустрінеться зі згадуванням про «суд ассизів». На цих «ассизах» —

судових сесіях — тричі на рік вирішуються справи кримінальні, керує засіданнями суддя, присланий з Лондона, і відбуваються ці сесії в головному місті кожного графства. Крім таких сесій на початку 30-х років минулого століття в Лондоні був заснований Центральний Кримінальний Суд — Суд Олд-Бейлі, якому підпорядковані ті ж справи, що і судам ассизів, а більш дрібні злочини підлягають веденню мирових суддів, які призначаються урядом, і розбираються на сесіях мирових суддів, так званих «квартальних сесіях», або ж окремими мировими суддями, залежно від того, який характер правопорушення.

Читаючи у Діккенса опис судового розгляду в мировому суді (такий суд є при Поліцейському управлінні і називається для стислості Поліцейський суд), наш читач зіткнеться з фактом для нього незвичайним. Мировий суддя не виправдовує підсудного, але й не засуджує його до якого-небудь покарання: він «засуджує» підсудного до процесу в наступній інстанції і виносить ухвалу про ув'язнення його до суду. Незвичайною для нашого читача є і вся процедура стягнення кредитором боргу з боржника, який відмовляється цей борг сплатити. Діккенс багаторазово розповідає про неможливіх боржників, яких за англійськими законами його епохи кредитор міг ув'язнити аж до сплати боргу. <...> Однак є деякі особливості в англійській процедурі ув'язнення за борги: після рішення спеціального Суду у справах про неспроможність про ув'язнення неможливого боржника, наказ про його арешт спеціальний чиновник шерифа (бейліф) повинен вручити самому боржникові і тільки тоді може його заарештувати. Але після вручення наказу про арешт бейліф відвозить боржника не в тюрму, а до себе додому, де за високу плату надає йому кімнату приблизно на тижневий термін, впродовж якого друзі боржника мають право сплатити борг, який числиться за арештантом, у разі ж несплати боржник переводиться з «закладу» бейліфа до в'язниці. Добре знайомий з тюремним режимом в лондонських в'язницях — Фліт, Маршалсі, В'язниця Королівської Лави, — Діккенс не раз згадує ще про одну особливість тюремного ув'язнення за борги в Англії його епохи — особливість, яка може здатися дивною нашому читачеві: про можливість, що надається боржникові, який потрапив до в'язниці, жити поза в'язницею — в межах так званих «тюремних кордонів» або «тюремних правил», на площі близько трьох миль в

окружності; годі й говорити, що плата за таку поблажку була дуже висока, за розробленою тюремним начальством таксою. Невідома нашому читачеві діяльність чиновника, який поєднує суддівські функції з функціями слідчого-коронера, — який виробляє дізнання у випадках раптової або загадкової смерті, а також дізнання про причини пожеж, якщо є припущення про підпал; але рішення з усіх цих питань виносилися не ним, а «судом коронера», тобто присяжними під його керівництвом.

<...> Читаючи Діккенса, не перестаєш дивуватися тому, з яким знанням справи він малював представників касти правозаступників і з яким професійним умінням розкривав хитрощі «законників» всіх видів і рангів. Він не тільки показав нам цілу галерею незабутніх портретів юристів (близько сорока чоловік), але дав читачеві повну можливість оцінити воістину величезну роль англійських правозаступників в охороні інтересів панівних класів. І досяг він цього простими засобами: правдиво зобразив всі деталі хитромудрої системи англійської адвокатури. Перш за все він вивів на сцену представників різних рангів адвокатури, точно окресливши компетенцію кожного з цих професіоналів.

З його творів читач дізнається, що основних рангів в англійській адвокатурі три — соліситор (він же атторні), барристер, сарджент (він же королівський юрисконсульт), але, крім цих рангів, існували за часів Діккенса ще два види адвокатів: плідери (тобто повірені, які мали право лише на письмові пояснення в інтересах свого клієнта до суду) і проктори, а баристери могли виконувати також функції юніора, спеціального плідера і нотаріуса. За англійськими законами повноправний адвокат (барристер, сарджент) не може входити в безпосереднє спілкування з клієнтом крім повірених, які є посередниками між ним і клієнтом.

Якщо згадати про те, що англійське законодавство (до цієї пори в Англії немає кодексу законів) створило всі передумови для зловживань адвокатів, які, за відсутністю кодифікованих норм, могли без кінця затягувати будь-який процес і обплутувати клієнта мережею хитрощів, — якщо про це пам'ятати, то зрозуміло, що між незаможним людом Англії і правосуддям панівні класи спорудили високі стіни.

<...> Велика роль юристів була і за часів Діккенса, і саме «законники» взяли найближчу участь в розробці і проведенні в життя од-

ного інституту, про який читач Діккенса дізнається з багатьох його творів. Йдеться про «робітний будинок» — про будинок піклування про бідних.

У жодній країні Європи, окрім Англії, не були створені подібні установи, які вихвалялися їхніми «творцями», як «найгуманніші», але які були кращими пам'ятниками лицемірства буржуа. За англійськими законами, що передували прийняттю в 1834 році парламентом Білля про «Робітні будинки», житель Англії, який втратив з будь-яких причин (хвороба, старість, тривале безробіття) всіх засобів існування, мав право отримувати від приходу матеріальну допомогу («приходом» називався міський район, який є самостійною адміністративною одиницею). Допомога ця була мізерна і не рятувала від повільного вмирання, але і ця допомога була визнана англійською буржуазією, яка стояла на чолі міських самоврядувань та парафій, обтяжливою для себе, і проти цієї допомоги ще з 20-х років минулого століття вона повела кампанію.

<...> Діккенс не перебільшував жорстокості режиму, створеного в робітних будинках для тих нещасних людей, хто зважилися увійти і погодитися навіть на розлуку з родиною. Не менш точно він зобразив становище сиріт, які вирости в сирітських притулках при робітних будинках. У зображенні Діккенса робітний будинок був в'язницею в повному розумінні слова, і про тюремні порядки в «будинках» добре знали ради «піклувальників», що склалися з багатих буржуа, і спеціальні чиновники з нагляду за бідними. Але це не заважало буржуазній пресі проголошувати робітний дім благодіянням для незаможних. Діккенс проявив неабияку громадянську мужність, розвіявши в прах легенду про англійські робітні будинки.

Найталановитіші художники-графіки Англії ілюстрували твори Діккенса. Чудового ілюстратора він знайшов в особі Хеблота Найта Брауна, чий псевдонім «Фіз» назавжди був пов'язаний з ім'ям Діккенса. Х.Н. Браун ілюстрував «Піквікський клуб» (починаючи з третього випуску), цілком романи: «Ніколас Нікльбі», «Мартін Чезлвіт», «Домбі і Син», «Девід Копперфілд», «Холодний дім», «Крихітка Дорріт», «Повість про два міста», а також частково романи «Крамничка старожитностей» і «Барнебі Радж». Разом з «Фізом» читач познайомиться і з Джорджем Крукшенком, не менш гострим малювальником, побачить малюнки Джорджа Каттермала, Джона



Ліча, Клерксона Стенфілда, Маркуса Стона, талановитих художників наступного покоління — Фреда Бернарда, Артура Рекхама та ін. Довга панорама чудових малюнків допоможе читачеві побачити на власні очі деякі боки побуту англійців. <...>

*(Ланн Е. Быт англичан 30-60-х годов. Ч. Диккенс. Собр.соч. в 30 т. Т. 1. Москва: ГИХЛ, 1957. С. 709-733).*

*Г.Є. Шовкопляс*

НЕВІДОМИЙ СВІТУ ЯНГОЛ НА ІМ'Я ПІКВІК.  
ПЕРШИЙ РОМАН ДІККЕНСА  
ЯК ПІДСУМОК ТА ПРООБРАЗ

Перший роман Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу» в численній діккенсіані не обійдений увагою. Оцінки цього роману різні: найсмішніший і найзнаменитіший твір зі спадщини Діккенса; художній простір Піквікіани як простір утопії; містер Піквік — родоначальник всіх діккенсовських героїв-диваків — ось найпоширеніші з цих оцінок. Є окремі розділи монографій, розділи підручників, коментарі, передмови і післямови, присвячені ранньому роману Діккенса. Майже забуті коментарі Густава Шпета, розділи книги Тамари Сильман, сумлінна хронологія вивчення творчості Діккенса в дореволюційній Росії в монографії В.В. Івашової, багато положень якої здаються безнадійно застарілими і «заідеологізованими» в дусі радянських 40-50-х років; нарешті — блискучі пасажі Честертона про Піквікіану, спогади першого біографа і приятеля Діккенса Джона Форстера і сучасне прочитання «великої таємниці» Діккенса К.Ю. Генієвою — такі етапи «наукової біографії» «Записок».

З цього переліку оцінок і думок виникає висновок — перший роман Діккенса є підсумком і прообразом одночасно. «Записки Піквікського клубу» є в парадигмі вертикальної, тобто (тимчасової), твором підсумковим, тобто таким, який завершує всі філософські, моральні, літературні уроки англійського Просвітництва, а в парадигмі горизонтальній — як площини творчості Діккенса його перший роман постає джерелом, звідки розвинуться лейтмотиви, обра-

зи, структури і теми наступних творів письменника. Саме як точку перетину вертикальної і горизонтальної парадигм слід оцінювати перший роман Діккенса.

«Посмертні записки Піквікського клубу» (1836-1837 рр.) були спочатку задумані як комерційний проект співвласників лондонського видавництва «Charman and Hall»: «На початку 1836 року Вільям Холл відвідав молодого журналіста. Метою цих відвідин була пропозиція, зроблена в найуслесливих виразах, яка, однак, навряд чи могла бути адресованою письменникові з ім'ям і авторитетом: Вільям Холл замовив Діккенсу літературний текст для серії малюнків, задуманих відомим карикатуристом Робертом Сеймуром. Діккенс здався Холлу рівним Сеймуру за талантом і художньою майстерністю і разом з тим був досить скромним письменником для того, щоб погодитися на другорядну роль в передбачуваному виданні. Діккенс мав скласти повість, побудовану на комічних пригодах незвичайного суспільства псевдовчених і псевдоспортсменів, які відправляються у спільну подорож» [Ивашева В.В. Творчество Диккенса. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1954. С. 51]. Відомо, що Діккенс прийняв пропозицію видавця, але вельми енергійно відстояв свою повну незалежність від художника Сеймура.

«Піквікіана» в перших розділах досить виразно відображає своєрідність свого виникнення. Як відмічено в книзі Тамари Сильман «Діккенс. Нариси творчості», «Після гумористичної експозиції (опис організаційного засідання клубу) йдуть перші пригоди «піквікістів». Це спочатку не більше ніж анекдоти в особах, і перша глава може розглядатися саме як зібрання таких анекдотів, які, правда, поступово нарастають в своєму обсязі. Така історія з конем, якого кебмен, його господар, не наважується розпрягати частіше, ніж раз на кілька тижнів, щоб він не розвалився на частини. Такі гротескні анекдоти, розказані містером Джинглем в момент його знайомства з «піквікістами»: анекдот про жінку, яка забула заховати голову, коли карета проїжджала під аркою, — коли проїхали, то виявилось, що нікуди сунути недоїдений бутерброд, так як голови не було на місці» [Диккенс Ч. Посмертныя записки Пиквикского клуба. Пер. с англ. А.В. Кривцовой и Е. Ланна. Москва: Госполитиздат, 1954. С. 36].

Але молодому Діккенсу було затісно у вузьких рамках анекдотів і нудно в кампанії анекдотичних героїв. Фігури піквікістів, залишаючись кумедними і в чомусь умовними, в ході розповіді знахо-

дять жвавність і об'ємність. Анекдоти затягуються, ускладнюються, розігруються в особах. У розповідь включаються все нові особи та події. Широким тлом вимальовується панорама сучасної письменникові Англії. Твір набуває драматизму і міцної сюжетної основи. Письменник піднявся над заданою схемою і зумів підпорядкувати її своєму творчому генію.

За початковим задумом, головним героєм серії повинен був стати містер Вінкль, невдалий спортсмен і невдаха-мисливець, основна характеристика якого збереглася в романі. Однак в «Піквікіані» головним героєм виявився не «спортивний джентельмен» містер Вінкль, а зворушливий благодійник людства, людина з принципами, дослідник «великої битви життя» і красунчик, огрядний містер Піквік. Як члени Піквікського клубу до нього приєдналися той же містер Вінкль, схильний постійно закохуватися товстун містер Тапмен, поет і мрійник містер Снодграсс. З XIV глави «Записок» до товариства піквікістів приєднується слуга містера Піквіка Сем Веллер — «тип і втілення лондонського кокні і кокнізму».

Образи лондонських кокні давно стали фактом англійської літератури, і є сенс нагадати найбільш універсальне визначення цього феномену, який став незмінним атрибутом Лондона як художнього простору: «Кокні — уродженець Лондона, з Лондона ніколи не виїжджав, представник нижчих верств лондонського населення, який говорить з особливим лондонським акцентом, володіє особливими манерами і умонастроєм, які, передбачається, притаманні тільки лондонцям» [Шпет Г. Коментарій к роману Чарлза Діккенса «Посмертні записки Пиквикского Клуба». <http://lib.rus.ec/b/203656/read>]. Кокні Сем Веллер кмітливий, зухвалий, на свій лад чепурний і нескінченно відданий господареві. Достоєвський, називаючи містера Піквіка «Дон Кіхотом XIX століття», відведе відданому Сему Веллеру роль нового Санчо Панси.

Початок подорожі піквікістів позначений 1827 роком: «Діккенс, з властивою йому ретельністю в передачі деталей, повідомляє читачеві точну дату початку «мандрів вчених піквікістів». «Сонце зійшло, — починає він другий розділ роману, — і осяяло ранок 13 травня 1827 року, коли містер Піквік піднісся від сну». Це був перший день подорожі «клубу».

Успіх «Записок Піквікського клубу» був надзвичайний. Автор книги про життя і творчість Діккенса Хескет Пірсон про успіх «За-

писок» повідомляє коротко, але вражаюче: «До осені 1836 року Піквік користувався в Англії більшою популярністю, ніж прем'єр-міністр» [Честертон Г.К. Писатель в газете. Художественная публицистика. Москва: «Прогресс», 1984].

Скромний, майже нікому до цього часу не відомий журналіст — молодий Діккенс — автор збірки гумористичних скетчів, виданих під псевдонімом Боз, вже після випуску перших глав «Записок» став найпопулярнішим письменником Англії. «Люди в ці дні, — пише Джон Форстер, друг і біограф Діккенса, — не говорили ні про що, крім «Піквіка». Торговці, пропонуючи свої товари, називали їх іменами героїв «Піквікіани». Тираж повісті миттєво піднявся до таких казкових розмірів, що затьмарив тиражі найбільш відомих книг століття. Перший випуск вийшов кількістю 400 екземплярів. На 15-й випуск палітурник отримав замовлення, що перевищувало 400 000. Всі класи — вищі разом з нижчими, були захоплені книгою.

«Судді в залах суду, хлопчачки на вулицях, люди серйозні і легковажні, молоді й старі, ті, що входили в життя, і ті, що з нього йшли, — всі в рівній мірі не могли встояти проти чарівності «Записок» [Сильман Т. Діккенс. Очерк творчества. Москва: ГИХЛ, 1958. С. 51-52].

За свідченням сучасників, «ситці Піквіка» фігурували в вітринах магазинів, «штани Веллера» — в оголошеннях кравців. В омнібусах красувався портрет автора «Записок Піквікського клубу». «Крім того, «Записки Піквікського клубу» шахрайські видання передруковували, крали з книги хто на що здатний, переробляли для театру; і єдиною людиною, яка не зробила з усього безпосередньої вигоди, був автор», — іронічно завершує картину успіху «Піквікіани» Хескет Пірсон [Честертон Г.К. Честертон. Писатель в газете. Художественная публицистика. Москва: «Прогресс», 1984]. Одним словом, книга викликала сенсацію, а Діккенс виявився в центрі загальної уваги. Дослідниця творчості Діккенса К.Ю. Генієва урочисто проголошує, що «Нарисами Боза» Діккенс увійшов в літературу, «Посмертними записками Піквікського клубу» (1836-1837) він затвердив в ній свою геніальність» [Генієва Е. Ю. «Чарльз Діккенс: Великая тайна». <http://www.libfl.ru/>, 1993].

Книга молодого письменника була гідна цього небувалого успіху: в ній є все те, що буде розвинене Діккенсом в його зрілих творах. «Піквікський клуб» був не тільки «заявкою» на всі теми, образи, лейтмотиви майбутнього зрілого Діккенса — це одночасно був і

прообраз всіх його наступних романів. Правда, в більш пізніх романах Діккенс досягає максимальної глибини і соціальної узагальненості саме багатоплановістю їхньої побудови, але сам принцип стильового і тематичного багатоголосся був відкритий Діккенсом в його першому романі. Всі структури, елементи, образи, заповітні думки, викладені в ліричних відступах, що складуть художній світ, названий діккенсовським, присутні в «Записках».

Хіба не містить XXVIII-а «Весела різдвяна глава» пролог до тієї концепції письменника, яку назвуть «різдвяною філософією» Діккенса з ідеєю єднання світу як єдиної родини навколо різдвяного вогнища?! Саме в «Веселій різдвяній главі» Діккенс вперше виголошує Різдво головним святом англомовного і християнського світу в цілому: «І справді, багато є сердець, яким Різдво приносить короткі години радості і веселощів. Скільки родин, члени яких розсіяні і розкидані всюди в невтомній боротьбі за життя, знову зустрічаються і з'єднуються в тій щасливій співдружності і взаємній доброзичливості, які є джерелом такої чистої й незатьмареної насолоди, такої несумісної з мирськими турботами й скорботами, що релігійні вірування найбільш цивілізованих народів і примітивні перекази найгрубіших дикунів однаково відносять їх до перших радощів майбутнього існування, приготовлених для блаженних і щасливих. Скільки старих спогадів і скільки прихованих почуттів пробуджуються святками» [Діккенс Ч. Посмертні записки Пиквикського клубу. *Ibidem*, с. 328-329].

Барвисті описи свята Різдва в маєтку Менор Фарм поблизу Дінглі Делла і великі ліричні відступи представляють багатообіцяючий пролог до формування «різдвяної філософії» Діккенса, яка стане наріжним каменем його сприйняття світу. За твердженням К.Ю. Генієвої, «Філософія Діккенса, по суті своїй, все та ж позасоціальна утопічна філософія добра і зла, хоча і дещо змінена. Різдво — особливе свято для англійців, яке прославляє будинок, сімейне вогнище, затишок. Саме затишок стає важливою категорією в «різдвяній філософії» Діккенса. Це зовсім не символ міщанської обмеженості — навпаки, це символ дуже піднесений — цінності людського тепла, символ радості, символ стосунків, які гарантують людині, що вона ніколи не буде самотня в світі» [Генієва Е.Ю. Чарлз Діккенс: Велика тайна. Підготовка і перевірка тексту: С. Даг. // <http://www.libfl.ru/win/nbc/books/dickens1.html>].

Глава ХХХІV-а «Записок Піквікського клубу» містить «Повний і правдивий звіт про пам'ятний судовий процес Бардл проти Піквіка». В цьому розділі Діккенс входить в усі тонкощі процесу судочинства, письменник гранично реалістичний, немає деталі, яку б він упустив: «для людини, що не має відношення до судочинства, діккенсовські пізнання в цій галузі просто надприродні» [Честертон Г.К. Споры о Диккенсе. *Ibidem*, с. 11]. ХХХІV-а глава «Записок» не просто сатиричне заперечення заскнілого судочинства Великої Британії, але кафкіанське переведення категорії соціальної у категорію метафізичну. З цієї глави вийде весь жах і подив перед абсурдом Верховного Суду в романі Діккенса «Холодний дім»; з неї вийдуть всі «судові глави» в наступних діккенсовських романах. У «Записках» вперше констатовано жорстокість і абсурдність системи судочинства як «організації бюрократичної, по суті своїй діяльності реакційної і паразитичної, що губить душу і тіло кожного, хто якимось стикається з нею» [Честертон Г.К. Краски жизни у Диккенса. *Ibidem*, с. 10].

Темні боки дійсності вторгалися в комічну стихію роману вставними новелами — «Повернення з каторги», «Розповідь актора», «Історія дядька торгового агента», «Розповідь про те, як підземні духи викрали паламаря». Взагалі в «Піквікському клубі» зображена досить-таки похмура Англія. Вставні глави-новели містять елементи того специфічного типу готики, коли опис таємничої або зловісної події в процесі розповіді отримує реалістичне тлумачення. Діккенс завжди вабила таємниця, і таємничому завжди знаходилося місце в його романах. Але, старанний учень просвітителів, Діккенс боявся постати перед читачем наївним оповідачем готичних «лякалок», тому, написавши готичні жахи в перших розділах твору, в главах наступних письменник дає їм цілком реалістичне тлумачення, зберігаючи серйозність просвітителя. Це правило спрацьовує у всіх романах Діккенса, крім його останнього незавершеного роману «Таємниця Едвіна Друда».

Безпритульні примари, з якими зустрічаються мешканці старих будинків Суддівських Іннів, виявляються душами людей, загублених системою судочинства або загиблих у «великій битві життя»: «Що знаєте ви про повільне вмирання від сухот або про швидке згасання від нервового розладу — про ці приголомшливі результати «життя» і розгулу, які випадають на долю мешканців цих самих кім-

нат? Як ви думаєте, скільки людей, які марно благали про милосердя, йшли з розбитими серцями з адвокатських контор, щоб знайти заспокоєння в Темзі або притулок у в'язниці? О, це не прості будинки! Немає дошки на цих старих, обшитих панелями стінах, яка, якби була наділена даром мови і пам'яттю, не могла б розповісти про свою жахливу повість!» [Діккенс Ч. Посмертні записки Пиквікського клубу Ibidem, с. 246]. Сучасному читачеві може здатися, що весь «Процес» Кафки є коротким конспектом прочитання цих вставних глав «Піквікіани».

Немає сенсу продовжувати перелік того, чим є «Посмертні записки Піквікського клубу» для творчості Діккенса і яке значення має ця книга для двадцятичотирьохлітнього письменника в подальшому розвитку всієї світової літератури. Залишається завершити цю частину наших міркувань цитатою з передмови до «Піквікського клубу» одного з найбільш дотепних і тонких дослідників творчості Діккенса, Гілберта Кіта Честертона: «Це було бачення світу Діккенса — лабіринт білих доріг, мережа фантастичних міст, безліч гуркіливих екіпажів, галасливих ринкових майданів, буйних трактирів, дивних і хвальковитих осіб. Це й був «Піквікський клуб» [Честертон Г.К. Діккенс // <http://www/libfl.ru/win/nbc/books/dickens2/html>].

Без сумніву, головною фігурою «Піквікіани» є сам містер Піквік. «Містер Піквік, есквайр і президент Піквікського клубу», — як рекомендує його Сем Веллер. Діккенс не стане розкривати читачеві минуле містера Піквіка. У численній діккенсіані промайне згадка про те, що Піквік — банківський службовець, який віддалився від справ, але в тексті роману згадку про це знайти складно, оскільки ця згадка була одноразовою. Коментатор «Посмертних записок Піквікського клубу» Густав Шпет коротко зазначив, що Піквік походить з тих «конторських джентельменів», які живуть на відсотки від накопиченого капіталу. Для Діккенса це не здається важливим, тому письменник згадує про цей факт лише один раз, коли того вимагає розвиток фабули. Проте в фінальній главі «Записок» Діккенс дає дуже важливу характеристику свого героя, яка складається з зауваження, що «бідність або багатство не мали значення в очах містера Піквіка» » [Діккенс Ч. Посмертні записки Пиквікського клубу. Ibidem, с. 693].

Отже, Піквік цікавить Діккенса як «людина взагалі», людина поза соціальним контекстом, поза зв'язків з певним соціальним

колом, хоча і пов'язана з усіма людьми. Абсолютно точним є спостереження про те, що «Піквік і піквікісти ... позбавлені соціальної характеристики... Містер Піквік живе на світі, не чекаючи ніякої спадщини. Містер Тапмен закохується в стару діву міс Вордл зовсім не тому, що вона багата. Містер Вінкл походить невідомо звідки, і тільки наприкінці книги з'ясується, що він син багатого фабриканта і під керівництвом містера Піквіка проходить життєве виховання. Міс Арабелла Аллен закохується у Вінкла, будучи зовсім не в курсі його грошових обставин. Піквікісти починають діяти як клуб, але незабаром ідея клубу зникає. Вони просто добрі друзі, які разом переживають ряд комічних пригод» [Сильман Т. Диккенс. Очерк творчества. *Ibidem*, с. 57-58]. Саме характеристика містера Піквіка як «людини взагалі» домінує в епізодах в'язниці Фліт, де зібрані люди, які страждають і вмирають без надії і любові, до яких Піквік приходив на допомогу.

Глава ХІ «Записок», що оповідає «про нову і цікаву сцену у великій драмі життя», графічно позначає зниження геометрії художнього простору «Піквікіани». ХІ-а глава — це сходження в пекло боргової в'язниці Фліт. Саме в цьому розділі відбувається зміна образу містера Піквіка, образу, даного в розвитку: з анекдотичного персонажа, героя комічних ситуацій «він перетворюється на активного благодійника для всіх оточуючих, на об'єкт загальної симпатії» [Шпет Г. Комментарий к роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского Клуба». *Ibidem*]. Зовнішня екстравагантність містера Піквіка в усьому — від одягу до поведінки — втрачає значення при проникненні в його сутність.

З розвитком образу містера Піквіка в процесі розповіді трансформуються і його характеристики, якщо в перших розділах підкреслюється поважний вік героя — «Він міг би бути моїм батьком» [Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба. *Ibidem*, с. 342], — говорить юнак Вінкл, а Джингл нешанобливо називає містера Піквіка «міцним дідуганом» [Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба. *Ibidem*, с. 312], то в останній главі підкреслюється рухливість, невтомність та «юнацька бадьорість духу» Піквіка. Наївність та цікавість, якими відрізняється цей «муж, який проник до самих витоків величних Хемстедських ставок, який приголомшив весь вчений світ своєю Теорією Колюшки» [Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба. *Ibidem*, с. 6], як іронічно



представляє Діккенс містера Піквіка на початку роману, перетворюється на мудрість і проникливість загального благодійника, що заслужив визначення янгола: «... я вам відкрию один секрет, — додав Сем, розплачуючись за портер. — Я ніколи не чув, зауважте це, і в книжках не читав і на картинках не бачив жодного янгола в коротких штанах і гетрах — і, наскільки я пам'ятаю, жодного в окулярах, хоча, може бути, такі й бувають, — але зауважте мої слова, Джеб Троттер, незважаючи на все це, він — чистокровний янгол, і нехай хтось насмілиться мені сказати, що знає іншого такого янгола!» [Діккенс Ч. Посмертні записки Пиквикского клуба. *Ibidem*, с. 561].

Слід зазначити, для Діккенса містер Піквік — «людина взагалі», але не «маленька людина»: в Піквіка немає покірності обставинам, приниженості або догідливості. Почуття власної гідності, прагнення до відновлення справедливості, розвинені у містера Піквіка, викликають повагу: «Вибачте, сер, якщо я перебиваю вас, сказав містер Піквік, — але, раніше ніж ви почнете говорити і діяти відповідно до тієї думки, яка могла скластися на підставі даних тут показань, я повинен заявити про своє право бути вислуханим, оскільки я особисто в ньому зацікавлений» [Діккенс Ч. Посмертні записки Пиквикского клуба. *Ibidem*, с. 300].

Піквік, безумовно, має національність: він англієць, вихований на дотриманні Акту Habeas corpus, що був прийнятий англійським парламентом в 1679 році і гарантував особисту свободу кожному підданому Його Величності. У 1816 році Акт Habeas corpus про гарантії особистої свободи було посилено Актом про більш ефективне забезпечення особистої свободи і вводило нові гарантії і суворе дотримання Акту Habeas corpus. Звідси таке веломовне для недосвідченого слуху висловлювання містера Піквіка «про своє право бути вислуханим» і «особистої зацікавленості». Діккенс і сам укладав в собі плоди виховання цього великого Акту. Адже вже у першому своєму творі він зображує не просто лондонських бідняків, але, як зазначає його перший біограф і коментатор Джон Форстер, «зображує гордих бідняків». Таким чином, у Діккенса навіть прославлена Просвітництвом людина природна, «людина взагалі», несе в собі риси англійського досвіду і менталітету.

Стефан Цвейг проголосив Діккенса вищим виразником англійського начала: «Діккенс — вище художнє вираження англійської

традиції в епоху між героїчним століттям Наполеона та імперіалізмом, між славним минулим і передбаченням майбутнього» [Цвейг С. Діккенс. <http://knigosite.ru/library/read/43272>]. Перед цією констатацією Цвейг викладає своє бачення «англійського начала»: «Кожен англієць є більшою мірою англієм, ніж німець німцем. Англійське начало надає людині не тільки зовнішній лиск, воно пронизує всю його сутність, глибоко проникає в кров, накладає відбиток на найважливіше і сокровенне, на найіндивідуальніше — на творчість. Як художник англієць знаходиться в більшій залежності від національного, ніж німець або француз. Тому в Англії кожен художник, кожен справжній письменник бореться з англійським началом у своїй душі, але навіть найпалкіша пристрасна ненависть виявляється безсилою зломити цю традицію» [Цвейг С. Діккенс. *Ibidem*].

Англійське начало, в якому докоряє Діккенса Стефан Цвейг і яке не завадило Діккенсу стати літературним учителем багатьох не-англійських письменників і улюбленим автором для безлічі не-англійських читачів, змушує письменника формувати свою «людини взагалі» в дусі англійського Просвітництва і англійського історичного досвіду. Діккенс був уважним читачем Стілла і Адіссона, Філдінга, Смоллетта, Дефо і Стерна. «Піквікський клуб» завершив всі моральні та філософські пошуки англійського Просвітництва. Гуманізм Діккенса в його ранньому романі виявляє якості, почерпнуті з уроків англійського Просвітництва.

На відміну від неврівноваженого Белінського, який то називав Діккенса «дубовим англієм», то «втрачав голову» від роману «Домбі і син», Горький з дитячих років незмінно був захопленим шанувальником творів Діккенса, це незмінне доброзичливе ставлення і незмінний інтерес дало можливість чуйно підмітити одну з найголовніших якостей письменника, яка залучала до Діккенса шанувальників різних національностей, — чистий гуманізм: «Діккенс залишився для мене письменником, перед яким я шанобливо схиляюся, — ця людина дивовижно збагнула надзвичайне мистецтво любові до людей» [Ивашева В.В. Творчество Диккенса. *Ibidem*, с. 37]. Але виникає питання: якою є людина, яку любить Діккенс?

Перш за все, людина з почуттям власної гідності, людина з принципами («Піквік і принцип!» — вигукнув Сем Веллер звучним голосом), людина діяльної доброти. Герой Діккенса — людина зі статком. «Злидні мені не загрожують», — скаже Піквік. Звідси незалеж-

ність героя, підкріплена матеріально, звідси виникає, щоб розвинутися в наступних діккенсовських книгах, тема «добрих грошей». За Діккенсом, гроші самі по собі не добрі і не злі, просто інструмент; важливо, в яких, добрих чи злих, руках ці гроші знаходяться.

Учнем Діккенс виявився талановитим і пішов далі своїх вчителів — англійських просвітителів, відмовившись зображати привабливими людей цинічних і порочних, чим грішили і Дефо, і Філдінг. Привабливість пороку була для багатьох художників однією з основних вирашних тем творчості. Для багатьох, але не для Діккенса, який завжди залишав шанс для занепалого піднятися з «дна життя», хоча б і з допомогою «добрих грошей». Історія мандрівного актора Альфреда Джингла, авантюриста й пройдисвіта, хрестоматійно ілюструє переродження людини слабкої і порочної на людину добру й порядну; таке переродження стане обов'язковим елементом «різдваної філософії»: «Добродію! — сказав Джингл, стискаючи йому руку і відвертаючись, — Невдячний пес — дитячість плакати — нічого не можу вдіяти — погана лихоманка — слабкий — хворий — голодний. Все заслужив — але страждав багато — так!». Не в силах далі прикидатися, а, може бути, ослабшавши від цієї спроби, пригнічений мандрівний актор сів на сходи і, закривши обличчя руками, розридався, як дитина. — Припиніть! Припиніть! — сказав містер Піквік, явно зворушений. — Ми подумаємо, що можна зробити, коли я в усьому розберуся» [Діккенс Ч. Посмертні записки Пиквикского клуба. Ibidem, с. 523].

І тільки в разі зіткнення з суддівськими крутіями Додсоном і Фоггом містер Піквік проявить не милосердя і доброту, а принциповість і запальність: «Ви, — продовжував містер Піквік перервану промову, — ви — гідна пара підлих, мерзенних кляузників і грабіжників. У ці слова вкладено все. Вони підлі і мерзенні кляузники і грабіжники» [Діккенс Ч. Посмертні записки Пиквикского клуба. Ibidem, с. 654]. Єдиний безнадійний випадок для місії Піквіка представляють ці Додсон і Фогг, носії невиліковного пороку і служителі метафізичного Зла.

Фінал «Піквікіани» вражає своєю незавершеністю.

Нібито і пригоди закінчилися, і містер Піквік оселився в затишному будинку за містом, і всі піквікіанці обзавелися сім'ями і численним потомством, але читача не залишає відчуття, що книга не завершена. Фабула вичерпана, а читач чекає на продовження.

Честертон зазначає, що створилося у нього з дитинства враження, що «в «Піквікському клубі» немає кінця, як ніби в книзі бракує кількох сторінок» [Честертон Г.К. Діккенс. Ibidem]. Читач завжди буде відчувати, що пригоди Піквіка не скінчились, і буде чекати, що він де-небудь ще з ним зіткнеться. Недарма Сем Веллер скептично ставиться до заяви свого господаря, ніби його подорожі закінчені. Вкладаючи в уста Сема слова сумніву, Діккенс сам відчував те почуття, котре переживає читач, закриваючи його книгу: шкода, що закінчилась ця плутанина.

Хто знає, може бути, молодий Діккенс захопився новим твором і, повністю занурившись в життєпис Олівера Твіста, щось забув дописати в першому романі. Але письменник точно планував повернутися до пригод містера Піквіка і піквік'янців і залишив фінал відкритим, щоб продовжити ці пригоди, про що свідчить лист до Джона Форстера, написаний в липні 1839 року.

*(Шовкопляс Галина Неизвестный миру ангел по имени Пиквик Кременецькі компаративні студії: (збірник наукових праць). Кременець: ВЦ КОГП імені Тараса Шевченка, 2012. Вип.2: Діккенс. 2012. С. 87-99.*

*Charles Dickens*

## A CHRISTMAS CAROL

### **PREFACE**

Their faithful Friend and Servant,

C. D.

***December, 1843.***

I HAVE endeavoured in this Ghostly little book, to raise the Ghost of an Idea, which shall not put my readers out of humour with themselves, with each other, with the season, or with me. May it haunt their houses pleasantly, and no one wish to lay it.

### STAVE ONE MARLEY'S GHOST

Marley was dead: to begin with. There is no doubt whatever about that. The register of his burial was signed by the clergyman, the clerk, the undertaker, and the chief mourner. Scrooge signed it: and Scrooge's name was good upon 'Change, for anything he chose to put his hand to. Old Marley was as dead as a door-nail. Mind! I don't mean to say that I know, of my own knowledge, what there is particularly dead about a door-nail. I might have been inclined, myself, to regard a coffin-nail as the deadest piece of ironmongery in the trade. But the wisdom of our ancestors is in the simile; and my unhallowed hands shall not disturb it, or the Country's done for. You will therefore permit me to repeat, emphatically, that Marley was as dead as a door-nail.

Scrooge knew he was dead Of course he did. How could it be otherwise? Scrooge and he were partners for I don't know how many years. Scrooge was his sole executor, his sole administrator, his sole assign, his sole residuary legatee, his sole friend, and sole mourner. And even Scrooge was not so dreadfully cut up by the sad event, but that he was an excellent man of business on the very day of the funeral, and solemnised it with an undoubted bargain.

The mention of Marley's funeral brings me back to the point I started from. There is no doubt that Marley was dead. This must be distinctly understood, or nothing wonderful can come of the story I am going to relate. If we were not perfectly convinced that Hamlet's Father died before the play began, there would be nothing more remarkable in his taking a stroll at night, in an easterly wind, upon his own ramparts, than there would be in any other middle-aged gentleman rashly turning out after dark in a breezy spot-say Saint Paul's Churchyard for instance-literally to astonish his son's weak mind.

Scrooge never painted out Old Marley's name. There it stood, years afterwards, above the warehouse door: Scrooge and Marley. The firm was known as Scrooge and Marley. Sometimes people new to the business called Scrooge Scrooge, and sometimes Marley, but he answered to both names. It was all the same to him.

Oh! But he was a tight-fisted hand at the grindstone, Scrooge! a squeezing, wrenching, grasping, scraping, clutching, covetous, old sinner! Hard and sharp as flint, from which no steel had ever struck out generous fire; secret, and self-contained, and solitary as an oyster. The cold within him froze his old features, nipped his pointed nose, shrivelled his cheek, stiffened his gait; made his eyes red, his thin lips

blue; and spoke out shrewdly in his grating voice. A frosty rime was on his head, and on his eyebrows, and his wiry chin. He carried his own low temperature always about with him; he iced his office in the dog-days; and didn't thaw it one degree at Christmas.

External heat and cold had little influence on Scrooge. No warmth could warm, no wintry weather chill him. No wind that blew was bitterer than he, no falling snow was more intent upon its purpose, no pelting rain less open to entreaty. Foul weather didn't know where to have him. The heaviest rain, and snow, and hail, and sleet, could boast of the advantage over him in only one respect. They often "came down" handsomely, and Scrooge never did.

Nobody ever stopped him in the street to say, with gladsome looks, "My dear Scrooge, how are you? When will you come to see me?" No beggars implored him to bestow a trifle, no children asked him what it was o'clock, no man or woman ever once in all his life inquired the way to such and such a place, of Scrooge. Even the blind men's dogs appeared to know him; and when they saw him coming on, would tug their owners into doorways and up courts; and then would wag their tails as though they said, "No eye at all is better than an evil eye, dark master!"

But what did Scrooge care! It was the very thing he liked. To edge his way along the crowded paths of life, warning all human sympathy to keep its distance, was what the knowing ones call "nuts" to Scrooge.

Once upon a time-of all the good days in the year, on Christmas Eve-old Scrooge sat busy in his counting-house. It was cold, bleak, biting weather: foggy withal: and he could hear the people in the court outside, go wheezing up and down, beating their hands upon their breasts, and stamping their feet upon the pavement stones to warm them. The city clocks had only just gone three, but it was quite dark already-it had not been light all day-and candles were flaring in the windows of the neighbouring offices, like ruddy smears upon the palpable brown air. The fog came pouring in at every chink and keyhole, and was so dense without, that although the court was of the narrowest, the houses opposite were mere phantoms. To see the dingy cloud come drooping down, obscuring everything, one might have thought that Nature lived hard by, and was brewing on a large scale.

Г.Є. Шовкопляс

## «ФОРМУЛА ШЛЮБУ» ВІД ОТ ДЖЕЙН ОСТЕН

Кожен з шести завершених романів Джейн Остен закінчується весіллям. Найважливішими подіями в сюжетах романів є знайомства, заручини, пропозиція руки і серця, вінчання. Темою всіх романів постає те, чого була позбавлена у своєму недовгому житті авторка цих романів, — шлюб, подружжя. На слухне міркування дослідниці англійської літератури К.Ю. Генієвої, «питання шлюбу, не тільки самого влаштування життя, а й відповідальності у виборі супутника і супутниці, яку несуть батьки і самі молоді люди, — постійно обговорюються в романах Остен» [Генієва Е. Обаяние простоты. Джейн Остен. Собрание сочинений в 3-х томах. Том 1. Москва: Худ.лит., 1988. С. 30].

Перша фраза найвідомішого твору Остен, роману «Гордість і упередження» (1797, опубл. 1813) складається з двох речень, перше з яких у формі іронічного затвердження починає тему роману: «It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of good fortune must be in want of a wife» (Всі знають, що молодий чоловік, який має у своєму розпорядженні статки, повинен підшукати собі дружину) [The Novels of a Jane Austen. In 5 Vol. Vol. II: Pride and Prejudice. Third Edition. London: Oxford University Press. 1965. P. 3]. Автор інтернет-клубу «Apropose. Літературні забави», письменник-фантаст Олена Первушина, розмірковуючи над важливістю першої фрази твору, резонно зауважує: «Перша фраза для роману дуже важлива — це усвідомлює кожен. Тому письменник або чесно і старомодно звертається до читача, — «Прошу читача пройти за мною в ту епоху життя мого» — або придумує карбований афоризм — «Всі щасливі сім'ї щасливі однаково ...» [Первушина Е. Знакомство с героями. Первые впечатления. По страницам романа «Гордость и предубеждение». [http: www.apropospage.ru/fanfiction/fan07./fan701.html](http://www.apropospage.ru/fanfiction/fan07./fan701.html)]. Починаючи тему роману, перша фраза «Гордості та упередження» виводить на сцену дії двох персонажів — Заможного Холостого Джентельмена та Його Майбутню Дружину.

Зверніть увагу, в тексті роману мовою оригіналу не вказано, що холостий джентельмен повинен бути молодим. Обов'язковою умовою письменниці висуває «хороший статок» холостого джентель-

мена, але не його вік. Як і було заявлено в першій фразі роману, рух фабули «Гордості і упередження» починається з приїзду в провінційне містечко двох заможних неодружених джентельменів — містера Бінглі і містера Дарсі. Завершується роман весіллями названих джентельменів. Однак новопосталих шлюбних союзів в книзі вдвічі більше. Оскільки в першому реченні названо «кожен холостяк» або «будь-який неодружений чоловік» (словосполучення «*a single man*» вжито з невизначеним артиклем), то будемо вважати, що в романі нам запропонована «формула шлюбу» з варіативними моделями, що розкриваються в міру розвитку сюжетних ліній.

Холостяків в романі четверо: містер Бінглі, містер Дарсі, преподобний Коллінз і безпутний Джордж Вікхем. До кінця роману всі вони будуть одружені, й у кожного буде свій варіант «формули шлюбу». Кожен з чотирьох шлюбів, історії яких і складають сюжет роману, буде представляти позитивний або негативний варіант цієї універсальної формули.

Але, як пише в передмові до першого видання роману «Гордість і упередження» в серії «Літературні пам'ятники» дослідниця літератури Великобританії та США і перекладач Ніна Демурова, Джейн Остен в силу «нелюбові до прямих декларацій, до пласко викладеної моралі, до дидактизму, до проповідей «не буде розставляти свої оцінки у вигляді прямолінійних плюсів і мінусів. Хоча і приховувати свої погляди письменниця не стане» [Демурова Н. Джейн Остен и ее роман «Гордость и предубеждение». [http: www. argopospage.ru/osten/ost.2.html](http://www.argopospage.ru/osten/ost.2.html)].

Якщо ми зосередимося тільки на першому реченні першої фрази роману Джейн Остен «Гордість і упередження», яка заявляє про заможного холостого джентельмена, який потребує дружини, то роман може бути нами прочитаний як книга традиційної («чоловічої») літератури, тобто передбачається, що головними героями роману є чоловіки і всі події подані з точки зору патріархального чоловічого світу. Коли ж ми звернемося в кінець першого абзацу, до останнього, досить великого речення, то позиція наша зміниться, і перед нами відкриється книга, яка стала початком «феміністської літератури». Бо і самі наївні читачі, і найдосвідченіші літературознавці визнають «Гордість і упередження» «жіночим романом»: «Гордість і упередження — жіночий роман про «полювання на женихів», і тема ця висвітлена автором з усіх боків і досліджена з усіх позицій — коміч-



ної, повсякденної, емоційної, практичної, безперспективної, романтичної, розсудливої й трагічної, якщо враховувати історію містера Беннета» [Творчество Джейн Остен. *Энциклопедия Кругосвет*. <http://www.Krugosvet.ru/enc/kultura-i-obrazovanie/literature/Ostin-Dzhein.html>].

Завершується перша фраза роману тим самим, вже згадуваним нами, великим реченням, що продовжує тему «заможного холостого джентльмена», але в другому реченні з'ясовується: "However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighborhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounded as the rightful property of some one or other of their daughters" (Будьякий «заможний холостяк» відпочатку сприймається в очах його сусідів «законною здобиччю тієї або іншої сусідської дочки») (курсив мій. — Г.Ш.) [Jane Austen. *Pride and Prejudice*. Ibidem, с. 3].

Джейн Остен у другому реченні першої фрази розкриває реальний стан речей: заможний холостий джентельмен, який з'явився на сцені в першому реченні, аж ніяк не мисливець, але видобуток. Тоді простір остеновських романів, який в англійській критиці іменується «the marriage market» (шлюбний ярмарок), знаходить нову характеристику — мисливські угіддя, де й має відбутись «полювання на женихів». Каталог варіантів «формули шлюбу» в «Гордості і упередженні» починається характеристикою шлюбу за розрахунком. Саме до такого типу шлюбу слід віднести брак преподобного Коллінза і Шарлотти Лукас. Історія одруження кузена Коллінза — це історія вибору не дружини, а радше соціального статусу. Преподобний Коллінз, обзавівшись пристойним житлом та цілком достатнім прибутком, «набув намір одружитися». В історії одруження Коллінза домінує не особистісна складова формули шлюбу, а соціальна. Коллінзу байдуже, з якою з сестер він одружується: при найменшій перешкоді міс Джейн Беннет з легкістю замінена на міс Елізабет Беннет: «Містеру Коллінзу потрібно було тільки змінити одну кухню на іншу» [Остен Д. *Гордость и предубеждение*. Джейн Остен. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1. Москва: Худож.лит., 1988. С. 470]. Містер Коллінз пропонує Елізабет руку і серце, затишний будинок в Хансфордї в теперішньому, маєток в Лонгборні в майбутньому і прихильну увагу своєю патронеси, леді Кетрін де Берг. Рішуча відмова Елізабет призводить Коллінза у відчай, тому що порушує його намір зміцнити сформований соціальний статус одруженням.

Краща подруга Елізабет, Шарлотта Лукас, невисокої думки про шлюб і про чоловіків взагалі, проте, заміжжя — її бажана мета. Вільяма Коллінза не можна вважати розумною і приємною людиною. Шарлотта сумнівається і в прихильності Коллінза до неї самої, але вона стане дружиною Коллінза: «Але тим не менше йому належало стати її чоловіком» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 490]. Шарлотті виповнилося двадцять сім років, вона негарна, в неї крихітний посаг; вона обтяжує свою сім'ю: брати Шарлотти бояться, що вона помре старою дівочою. Дівчина вибирає не чоловіка, але статус заміжньої жінки, шукає не кохання, але даху над головою. У своєму прагматичному відношенні до шлюбу Шарлотта, “sensible, intelligent young women” (освічена й розумна дівчиця) [Jane Austen. *Pride and Prejudice*. Ibidem, с. 124], як не дивно, цілком відповідає майбутньому чоловікові, містеру Коллінзу, людині глупій, улесливій та пихатій. Прагматичний розрахунок об'єднує в шлюбному союзі Шарлотту Лукас і Вільяма Коллінза. Остен не схвалює такий тип шлюбу, але чесно розкриває всі соціальні та психологічні причини, що змушують жінку зважитися на шлюб-угоду: «Тільки заміжжя створювало для небагатої освіченої жінки гідне суспільне становище, в якому, якщо їй не судилося знайти своє щастя, вона хоча б знаходила захист від нужди» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 490].

Сама письменниця вважає за краще нужду і самотність шлюбу за розрахунком. Але читач не дочекається від авторки засудження подібного шлюбу. В цьому випадку насмішниця Остен притримує свій гострий язик. На думку письменниці, жінка, що зважилася вступити в такий шлюб, вже покарана. Покарання криється в самій природі подібного шлюбу, і, вступивши в такий шлюб, нещасна жінка буде шукати самотності. В розповіді про поїздку Елізабет в гості до подружжя Коллінзів підкреслено, що Шарлотта влаштувала такий розпорядок життя, за яким вона буде якомога рідше зустрічатися зі своїм чоловіком. Навіть кімнату Шарлотта вибирає таку, де вона була б захищена від присутності чоловіка: «Елізабет здалося дивним, що Шарлотта надавала перевагу цій невеликій кімнаті, ніж просторій їдальні з більш красивим видом. Однак, незабаром вона зрозуміла, що у її подруги були для такого вибору достатні підстави: якщо б загальна кімната була розташована так само вдало, як кабінет містера Коллінза, останній, безсумнівно, проводив би набагато

менше часу на самоті. І Елізабет цілком погодилася з розумним вибором Шарлотти» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 536].

У ще одній нещасливій сім'ї — сім'ї батьків Елізабет (цей шлюбний союз авторка визначає як «цей невдалий шлюб» — глава сімейства ховається від дружини і численних нащадків в бібліотеці: «Люба моя, — відповів її чоловік, — у мене до вас два невеликі прохання. По-перше, я б хотів, щоб ви мені дозволили вільно розпоряджатися в даному випадку власним здоровим глуздом, а по-друге, — власною кімнатою. Мені було б дуже приємно, якби бібліотека якомога швидше опинилася в моєму розпорядженні» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 479].

Наймолодша з сестер Беннет, «дурненька Лідія» — жертва «весільної лихоманки», якою інфікувала своїх дочок місіс Беннет. Лідія досягає бажаного заміжжя шляхом забороненим, втікши з дому зі своїм «дорогим Вікхемом». Визначення «дурна» по відношенню до молодшої дочки сімейства Беннет є постійним в тексті твору. Найвища на зріст серед сестер, улюблениця матері, молодша дочка в сімействі, Лідія дурна не тільки в засобі влаштування свого заміжжя, але й у виборі чоловіка: Джордж Вікхем бідний, обтяжений боргами, із зіпсованою репутацією і поганими властивостями характеру. Кандидатура Вікхема як чоловіка взагалі не повинна була розглядатися, адже Остен у визначенні холостого чоловіка вказала — “is possession of good fortune” (той, хто володіє добрим статком) [Jane Austen. Pride and Prejudice. Ibidem, с. 3], а Джордж Вікхем бідний, як церковна миша. Більш того, природні якості Вікхема такі, що і посаг Лідії незабаром буде розтрачений. Ми можемо з упевненістю вказати на шлюб Лідії і Вікхема як на мінус-варіант «формули шлюбу» в романі Остен.

Шлюб Лідії та Вікхема визначено в романі як шлюб за пристрастю, а такі шлюби, на думку письменниці, не можуть бути щасливими: “But how little permanent happiness could belong to a couple who were only brought together because their passions were than their virtue” (Але як мало щастя очікує подружжя, яке поєдналося під впливом пристрасті, що виявилась сильніше, ніж почуття відповідальності й обов'язку) [Jane Austen. Pride and Prejudice. Ibidem, с. 456].

Остен зображує шлюбний союз новітнього, модного типу — шлюб романтичний. Якщо в «Почутті і чутливості» Остен дослід-

жувала і засудила романтичну пристрасть, то в наступному романі, «Гордість і упередження», настала черга романтичного шлюбу.

Остен іронічно ставилася до предромантизму і романтизму; це відношення відображено в моделі романтичного шлюбу (шлюбу з любові) в романі «Гордість і упередження». Сучасний англійський сатирик і публіцист Сіріл Норкотт Паркінсон в своїх «Законах Паркінсона» вказує на Джейн Остен як на «першу велику англійську романістку, яка була готова добряче посміятися над законами жанру романтичного шлюбу» [Паркінсон С.Н. Законы Паркинсона. Москва: Прогресс, 1989. С. 328]. Остен була готова не тільки посміятися над «законами жанру романтичного шлюбу», а й вказати на небезпеку такого роду шлюбів. Адже це тільки недалека місіс Беннет впевнена, що молодша дочка «вдало вийшла заміж». Розважлива Елізабет відразу визначає шлюб Лідії та Вікхема як шлюб, «в якому будь-яка можливість подружнього щастя була заздалегідь виключена», і перш за все тому, що неможливо уявити, «яким чином Вікхем і Лідія забезпечать собі скільки-небудь пристойне і незалежне існування» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 666]. Для Остен, вихованої на цінностях Просвітництва, Любов і Розсудливість завжди крокували в парі.

В безпутному Джорджі Вікхемі, чоловікові «дурної Лідії», легко побачити карикатуру на романтичного (байронічного) героя з його «таємничою» історією в минулому, приємною зовнішністю, готовністю самовиправдання в будь-якій ситуації, боргами, романами, скандалами і несамовитими розповідями про свої страждання. Тут доречно додати спостереження російського письменника-сатирика М.Є. Салтикова-Щедріна, що характеризує в романі «Пошехонська старина» «цей тип «загадкових натур», яких під впливом неостиглого ще байронізму розплодилося дуже багато» [Салтыков-Щедрин М.Е. Пошехонская старина. Москва: ГИХЛ, 1954. С. 262].

Хоча Салтиков-Щедрін і нарікає на те, що тип цей є чисто російським за своєю природою, ми з упевненістю можемо заперечити: мабуть, цей тип для дев'ятнадцятого століття є знаменням часу і явищем загальноєвропейським. Спостереження російського письменника можна використовувати в якості характеристики «любого Вікхема», героя книги англійки Джейн Остен: «А епітет цей (байронізм), в перекладі на російські звичаї, обіймав і виправдовував цілий цикл будь-якого роду негожих якостей: і шулерство, і фальшиві

позикові листи, і неважкі перемоги над жіночими серцями, що надто нерозбірливо захоплювалися при слові «любов» [Салтыков-Щедрин М.Е. Пошехонская старина. Москва: ГИХЛ, 1954. С. 262].

Романтичні герої в книгах Остен, як правило, аморальні. Причому їхня аморальність виникає з матеріальних міркувань: на «шлюбному ярмарку» «любий Вікхем» шукає не пристрасті, а матеріальної вигоди у вигляді посагу дружини і прибуткового містечка для себе. І те, й інше Джордж Вікхем отримує в результаті свого одруження з «дурною Лідією». Додамо, що пристрасть «дурної Лідії» до «мого любого Вікхема» досить швидко змінилася байдужістю, як про те свідчить авторка: «Прихильність Вікхема до Лідії дуже скоро поступилася місцем повній байдужості. Її (Лідії) прихильність до чоловіка проіснувала трохи довше» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 735]. Коротше, якщо шлюб-угода заслуговує на співчутливе зітхання стосовно нещасних, які змушені були обрати подібний життєвий шлях, то шлюб з пристрасті, шлюб романтичний за оціночною шкалою Джейн Остен тягне на зневажливу посмішку.

Романи Джейн Остен представляють, за її ж словами, розповіді «про дві-три родини в провінції». Англійські дослідники визначають жанр романів Остен як «country house novels» (романи сільського дому). Однак провінційна скромність і камерність не заперечують соціальних факторів. Грошові стосунки відіграють чималу роль в цих романах.

Найідеальніший шлюб в «Гордості і упередженні» ґрунтується не тільки на янгольській вдачі та янгольській красі старшої міс Беннет, а й на високому річному прибутку — чотирьох-п'яти тисяч — містера Чарлза Бінглі. Зовсім за порадою Елізабет, яка рекомендувала сестрі вийти заміж по любові, але закохатися в людину багату. Досвідчений читач до подружжя Бінглі поставиться з підозрою: занадто добрі, дуже довірливі, надто блакитнооки Джейн та її чоловік. Добросердя, гречність, янгольська краса Джейн ніде і ніким в романі не піддається сумніву. Якщо містер Бінглі був звинувачений в бесхарактерності, безвольності, легковір'ї, то Джейн завжди була бездоганною. Елізабет Беннет, а за нею й авторка, визнають виключне право Джейн бути доброю і дивитись на світ «крізь рожеві окуляри»: «Не бійся, це не розповсюджується на багатьох, я зовсім не зазіхаю на твою привілею — дивитись на світ крізь рожеві окуляри» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 501].

Остен в своєму реалістичному романі влаштовує все так, що Джейн, яка до всіх добра і завжди сподівається на краще, в результаті виявляється права в своїх надіях і сподіваннях. Шлюбний союз Джейн і містера Бінглі, на погляд авторки роману, є ідеальним.

Соціальна стійкість цього шлюбу ґрунтується на високій прихильності фортуни, яка наділила містера Бінглі чотирма або п'ятьма тисячами доходу на рік і гармонізується бездоганністю особистісних якостей Джейн. З огляду на уподобання авторки роману і естетичну атрибутику цієї любовної історії, шлюб містера Бінглі і Джейн, мабуть, слід віднести до галузі сентименталізму. Адже згадав же хтось із численних дослідників творчості Остен прихильність письменниці до музи сентименталізму, яка надихала іронічні і чутливі книги Лоренса Стерна.

Джейн Остен мала нещастя жити в епоху Регентства, іншими словами, в добу лихоліття: просвітницькі ідеали поступово віддаляються, а романтизм, якому, без сумніву, належить майбутнє, сприймається як зухвалий виклик. Залишалося визначитися у виборі між старим і новим або шукати щось своє. Остен обирає останнє.

У своєму головному романі Остен розповідає головну історію про виникнення шлюбного союзу між розумницею Елізабет Беннет і багатим гордієм містером Дарсі.

Залишившись, подібно безлічі англійських дівчат-безприданиць, старою панною, Джейн Остен майстерно розробляє рецепт того, як розумній дівчині вийти заміж. Про це вже писала Шарлотта Бронте у своїй «Джейн Ейр», але то була романтична історія. Остен створює абсолютно реалістичний роман. Молода російська письменниця Ксенія Букша в рецензії на новий переклад роману «Гордість і упередження» рекомендує ставити романи Джейн Остен на ті полиці книжкової шафи, де стоять книги письменників-реалістів: «Джейн Остен, сучасниця сентименталістів і романтиків, виявляється в товаристві махрових реалістів, таких, як Теккерей. Це цілком справедливо і милостиво. Джейн Остен подякувала б нам, якби була жива» [Букша Ксенія Рецензия. Новый перевод книги Джейн Остен. [http://www.openspace.ru/music\\_classic/2050](http://www.openspace.ru/music_classic/2050)].

Улюблена героїня Остен — дівчина небагата, незнатна, але розумна і приваблива. Приваблива, приємної зовнішності, але не красуня і не янгол. Красуня і янгол в романі вже є — це старша сестра Елізабет, Джейн. Канони жіночої краси епохи Регентства нам невідомі,

а Остен їх нам не викладає. Зовнішність Елізабет також не описана; згадані лише «прекрасні розумні очі», які полонили містера Дарсі. Правда, місіс Беннет на самому початку роману говорить про дочку, що Ліззі і «наполовину не така гарна, як Джейн» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 368], але ми не дуже довіряємо цій думці, пам'ятаючи про дану на перших сторінках роману характеристику місіс Беннет, де вказані невігластво та емоційна нестійкість цієї дами. Отже, Елізабет, улюблена дочка містера Беннета, всього лише розумна. Література на початку ХІХ століття ще не навчилася розповідати любовні історії про демонстративно негарних дівчат, тому Ліззі — розумна і гарненька дівчина. Доброзичливий і бездоганно ввічливий містер Бінглі охарактеризує місіс Елізабет Беннет як «very pretty» (дуже милу). Містер Беннет каже про улюблену дочку, що «has something more quickness than her sisters» (в Ліззі трошки більше толку, ніж в її сестрах) [Jane Austen. *Pride and Prejudice*. Ibidem, с. 369]. Розумна, іронічна, незалежна в судженнях, освічена і вдумлива настільки, щоб успішно аналізувати те, що відбувається, емоційно структурувати найдрібніші моменти повсякденного життя. Особлива дівчина. Крім живого розуму, яким вона полонила гордого Дарсі, Елізабет має якість, що відсутня у заможніших дівчат, — почуття власної гідності: «He is a gentleman, I am a gentleman's daughter, so far we are equal» (Він дворянин. Я дочка дворянина. Ми в цьому сенсі рівні) [Jane Austen. *Pride and Prejudice*. Ibidem, с. 405].

Все ж Джейн Остен не була вільною від впливу романтизму. Адже заява Елізабет майже в точності збігається зі словами романтичної героїні Шарлотти Бронте, яка теж говорила про рівність зі своїм обранцем, містером Рочестером: «Я говорю з вами зараз, знехтувавши звичаї й умовності, і навіть відкинувши все земне; це дух мій говорить з вашим духом, немов ми вже пройшли через врата могили і стоїмо перед престолом Божим, рівні один одному, — як воно і є насправді» [Бронте Ш. Джейн Эйр. Москва: Худож. лит., 1989. С. 274]. Якщо відкинути романтичний пафос, то Джейн Эйр сказала майже те ж, що і Елізабет Беннет.

Обранець Елізабет, містер Фіцуільям Дарсі, дорівнює їй у всьому. Навіть його горезвісна «гордість», винесена в заголовок роману, не є в очах оточуючих недоліком, на їхню думку, Дарсі має право на станова гордість: «У нього для гордості достатні підстави. Чи доводиться дивуватися, що настільки видатний молодий чоловік,

знатний і багатий, дотримується настільки високої думки про свою особу. Він, якщо можна так сказати, має право бути гордим» [Остен Д. Гордость и предубеждение. Ibidem, с. 384]. Натура глибока і пристрасна, містер Дарсі найменше схожий на денді. Він нічого і нікого не зображує, він абсолютно щирий у своїй зневірі і похмурості. Дарсі дійсно нудно серед провінціалів. Він безоглядно закохується в Елізабет і відкрито зізнається їй у своєму почутті. Дарсі чужий будь-якого снобізму й товаришує з сином «нового дворянина», точніше — з сином багатого торговця, містером Бінглі. І це дивує досвідченого читача, адже Регентство — час зародження дендизму, саме тоді сходить зірка Джорджа Браммелла, приятеля принца-регента і найблисучого денді в історії Британії. Містер Дарсі, аристократ за кров'ю, власник чудового маєтку Пемберлі, багатий і освічений, постає тим ідеалом, якого будуть наслідувати денді. І тоді досвідченому читачеві слідом за коментатором в мережі залишається в розгубленості вигукнути: «Так що ж містер Дарсі — предтеча дендизму, а Джейн Остен — пророк його?» [Первушина Е. Знакомство с героями. Первые впечатления. По страницам романа «Гордость и предубеждение». Ibidem].

Шлюбна історія Елізабет і містера Дарсі представляє інтерес як розгляд в динаміці горезвісної схеми зародження почуття «від неприязні — до любові». У разі цієї подружньої пари Остен демонструє «тяжке мистецтво розуміння один одного» як основу щастя в шлюбі. Герої романів Остен під впливом життєвих уроків знаходять моральне прозріння. Найчастіше можливість шлюбного союзу є результатом такого прозріння. Сповнений станової гордості містер Дарсі і Елізабет Беннет, яка перебуває в полоні забобонів, зможуть пройти цей «шлях прозріння», зможуть навчитися розуміти і кохати одне одного; тоді шлюб Елізабет і містера Дарсі представить торжество справжніх принципів і щирих почуттів.

Головна історія «Гордості і упередження» вчить тяжкому мистецтву розуміння одне одного, в чому, на думку Джейн Остен, полягає основа щасливого шлюбного союзу. У статті, яка передує першому радянському виданню романів Джейн Остен в серії «Літературні пам'ятники», Ніна Демурова відзначає цю ж особливість: «Всі основні герої Джейн Остен ... — всі вони «вчаться любити», і всім їм — і в цьому особливість «щасливого кінця» Джейн Остен — після довгих помилок і страждань, вдається цьому «навчитися» [Демуро-



ва Н. Джейн Остен і її роман «Гордость и предубеждение». Ibidem]. Таким чином, «формула шлюбу» в романі Джейн Остен «Гордість і упередження», крім негативних прикладів (шлюбу за розрахунком і шлюбу за пристрастю), які представляють мінус-моделі, включає позитивні моделі шлюбу (плюс-моделі), де в гармонії перебувають розум і почуття, матеріальне і ідеальне.

*(Шовкопляс Г.Е. «Формула брака» от Джейн Остен. Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство. Міжвузівський збірник наукових статей. Випуск XXVII. Частина II. Бердянськ: БДПУ, 2013. С. 208-217).*

В.-М. Теккерей

## КНИГА СНОБІВ, НАПИСАНА ОДНИМ ІЗ НИХ

<...> Попередні зауваження.

Снобів належить вивчати так само, як і інші предмети природної історії, до того ж вони становлять невід'ємну частину Прекрасного. Вони зустрічаються у всіх класах суспільства.

<...> Снобізм «рівною ногою стукає в двері бідної хатини і в ворота імператорського палацу». Велика помилка судити про снобів поверхнево і думати, що вони водяться тільки в нижчих шарах суспільства. Величезний відсоток Снобів можна, як я вважаю, знайти на будь-який шаблі суспільних сходів.

**Глава I.** Про снобів — в тоні веселого жарту.

Бувають сноби відносні і сноби абсолютні.

Під абсолютними снобами я розумію таких, які, будучи наділені снобізмом від природи, залишаються снобами де завгодно, в будь-якому суспільстві, з ранку до ночі, з молодих років до могили, — а є й інші, які бувають снобами тільки в особливих обставинах і в особливих життєвих умовах. <...>

**Глава II.** Царствений сноб.

<...> *Той, хто плазує перед нищістю, є Сноб*, — мабуть, так можна визначити цей різновид людини.

Саме тому я і наважився помістити царственного сноба на чолі списку ... Сказати про такого-то і такого-то всемілостивого монарха, що він — сноб, чи не означає це сказати, що його величність — людина. Королі — теж люди і сноби. В країні, де сноби становлять більшість, найперший сноб не може не годитися в правителі. <...>

### **Глава ІІІ. Вплив аристократів на снобів.**

<...> Як ми можемо уникнути снобізму, коли у нас є такий дивовижний національний інститут, заснований для поклоніння йому? Як можемо ми не раболіпствувати перед лордами? Це вище людських сил. Рухомі тим, що іменується благородним змаганням, одні люди прагнуть до почестей і домагаються їх; інші, більш слабкі і низькі, сліпо захоплюються і плазують перед тими, хто їх домігся; треті, нічого не добившись, шалено ненавидять, обмовляють і заздряють. <...>

### **Глава VІІІ. Великі сноби на Сіті.**

<...> Наші сноби на Сіті абсолютно так само схиблені на аристократичних шлюбках. <...> Мені приємно бачити, як старий аристократ, який пишається своїм родом, нащадок славних норманських завойовників, чия кров була чистою протягом століть, який поглядає на простолюдина зверху вниз, — мені приємно бачити, як старий Стіфнек буває примушений, схиливши голову, пересилити свою сатанинську гордість і випити чашу приниження, налиту дво-рецьким Пампа-і-Олдгета. <...>

<...> Можливо, краще застосування «Книги перів» полягає в тому, щоб, переглянувши весь список з початку до кінця, переконатися, скільки разів продавалася і купувалася знатність походження, як нащадки-жебраки знаті продають себе дочкам багатих снобів із Сіті, а багаті сноби із Сіті купують шляхетних дівиць, — й помилюватись подвійною підлістю такої угоди.

### **Глава Х. Військові сноби.**

<...> Крім малошанованого старого вояки-сноба, загартованого в боях, існує вельми поважний військовий сноб, який і не нюхав пороху, зате тримається як справжній вояка. Існує й сноб — військовий лікар, який в розмові більш грізний і войовничий, ніж найперший рубака у всій армії. Існує і сноб-драгун, яким захоплюються

дівиці — пустий, пихатий, дурний, але хоробрий і доблесний сноб. Є й військовий сноб-любитель, який пише на картках «Капітан», бо служить поручиком ополчення. <...>

### **Глава XXII. Сноби-цивільні.**

<...> Не може бути нічого більш огидного і більше зухвалого, ніж мракобісся, недоброзичлива гордовитість і боягузлива злостивість, притаманні штафіркам громадського друку і сонмам цивільних снобів у всій країні проти Британської Армії.

### **Глава XXIII. Сноби-радикали.**

<...> Ось для чого створені сноби-радикали, та й всі взагалі сноби-політики — для того, щоб чесні люди ставали на бік звинувачених; і мені часто спадає на думку, що якщо світ і далі піде тим же шляхом, — якщо народ подолає всі перешкоди, аристократія постійно буде зазнавати поразки після деякої ганебної подібності боротьби, церкву зіб'ють з позицій, революція переможе і (як знати) навіть трон захитається. <...>

### **Глава XXVI. Сноби, що обідають у гостях.**

<...> Той, хто виходить за межі свого кола і запрошує до себе лордів, генералів, олдерменов та інших поважних панів, але скупиться, приймаючи рівних собі, є сноб-амфітріон.

<...> Скарність є снобізм. Гостинність напоказ є снобізм. Надмірне частування — теж снобізм. Полювання за титулами — теж снобізм, але я повинен сказати, що є люди, снобізм яких набагато гірше, ніж у тих, про кого ми говорили вище: це люди, які можуть давати обіди і зовсім не дають їх.

<...> Ніхто не думає, кажу я, що сімейному обіду властива огидна церемонність, дурні підміни, дешева помпа й хвастощі, якими відрізняються наші банкетні в дні парадів і оглядів.

<...> Коли людина потрапляє у велике суспільство снобів-амфітріонів і снобів-гостей, то, маючи філософський склад розуму, вона зробить висновок, що вся ця затія — колосальне обдурювання: страви і напої, слуги і посуд, господар і господиня, бесіди та суспільство — включаючи і самого філософа.

*(У.-М. Теккерей. Книга снобов, написання одним из них. Москва: Агентство ФТМ, 2016. 290 с.)*

*Н. Демурова*

## ТОМАС ГАРДІ, ПРОЗАЙК І ПОЕТ

Слава Томаса Гарді в нашій країні ґрунтується, в першу чергу, на його чудових романах. З того часу як в російських журналах з'явилися в 90-х роках минулого століття «Тесс-спадкоємиця д'Обервіллей» і «Джуд-невдаха» (так звучали тоді назви цих романів), увагу і критиків і читачів захопили романи Гарді, які потроху, з паузами в десятиліття, почали виходити в світ. В середині нашого століття, коли були опубліковані основні романи письменника, ми почали знайомитися і з його повістями та оповіданнями, проте поезію, якщо не брати до уваги кількох, не більше десятка, віршів, які увійшли в різні збірники й антології, ми так і не знаємо до цього часу.

Між тим Гарді не менший поет, ніж прозаїк. Не випадково в Англії багато хто шанує його в першу чергу саме як поета. У цьому, правда, частково винні люті нападки англійської критики, викликані публікацією в кінці минулого століття двох останніх романів Гарді, в яких він підняв руку на святу святих вікторіанської Англії, і пов'язана з цим тенденція піднімати його поезію за рахунок прози. Як би там не було, але Гарді безумовно був чудовим поетом, з ім'ям якого пов'язана ціла епоха в розвитку англійської поезії.

<...> Більша частина життя Томаса Гарді-третього, як нерідко називає себе письменник, так само як і життя його батька і діда, була прожита в Дорсетширі або сусідніх з ним графствах сільської південно-західної частини Англії. Цих відсталих аграрних районів в першій половині століття ще не торкнувся бурхливий розвиток промисловості з усіма її бідами, вони не знали нелюдської і жорстокої експлуатації робітників, що викликала до життя чартистський рух, який досягнув свого найвищого напруження в роки, коли Гарді був дитиною. В Дорсеті й сусідніх з ним графствах ще збереглася певна патріархальність у відносинах між землевласниками та фермерами і працівниками, які орендували в них землю і цю землю обробляли. Фермери ще працювали разом зі своїми працівниками в поле, а останні ще не перетворилися остаточно на відірваних від землі аграрних робітників, змушених поневірятися по країні в пошуках роботи, яких безжально експлуатували землевласники й фермери нового капіталістичного типу. Процес цей відбувався на очах у молодого

Гарді, який спостерігав його з пильністю справжнього соціального художника. Дві ферми, описані ним згодом в «Тесс» — патріархальна Телботейс, де розгортається пасторальний роман Тесс з Енджелом Клером, і бездушна, безособова Флінтком-Еш, де Тесс перетворена на безсловесну поденницю, а пізніше, що й того страшніше, на механічний придаток до машини, — два полюси розвитку аграрної Англії, зафіксовані письменником.

Однак в дитинстві та юності Гарді патріархальний Дорсетшир ще був живий. Були живі й старі традиції — не тільки простота у відносинах між фермерами (і навіть землевласниками) і працівниками, а й старі народні звичаї, свята, ярмарки, весілля. <...> Коли майбутній письменник підріс, він також грав на весіллях, хрестинах, заручинах і численних вечірках, які влаштовувались сусідами. Звідси у Гарді те чудове знання сільських звичаїв, пісень, традицій, всього того, що дослідники називають народною, а іноді низовою культурою англійського села, як і за старих часів, тісно пов'язаною з природними циклами.

<...> Захоплюючись Теккереем, якого ще в юності Гарді проголосив «найбільшим романістом наших днів», який дає «досконале і правдиве зображення сучасного життя», Гарді виділяє «Ярмарок марнославства» з її безкомпромісним реалізмом, глибиною викриття, гострим поглядом художника, який підмічає найменшу фальш. Разом з тим Гарді прекрасно розумів, що не може бути простим наслідувачем Теккереея. Значно пізніше він напише з приводу таких наслідувачів: «Літературні твори людей з хороших сімей, які отримали бездоганне виховання, в основному стосуються суспільних умовностей і пристосувань — штучних форм життя, немов би вони й є основні факти життя». Віддаючи належне авторові «Тома Джонса», Гарді в той же час засуджує Філдінга за «аристократичне, навіть феодальне ставлення до селянства (наприклад, погляд на Моллі як на «нечепуру», яку слід висміяти, а не як на просту дівчину, яка, на зразок прекрасної Софії, є гідним створенням Природи)». У цих словах звучить не тільки критика, а й певна власна програма, з чіткістю сформульована в зрілі роки, але досить ясна вже й на початку шляху.

<...> Широке й потужне зображення стихії народного життя знаходимо в кращих, так званих «весекських романах» Гарді, що не мають, мабуть, собі в цьому відношенні рівних в англійській літературі ХІХ століття. У «весекські романи», крім «Меллстокського хору»,

увійшли: «Подалі від шаленої юрби» (1874), «Повернення на батьківщину» (1878), «Мер Кестербриджа» (1886), «В краю лісів» (1887), «Тесс з роду д'Ербервіллів» (1891) і «Джуд Непомітний» (1896). У 1912 році, готуючи повне зібрання своєї прози, Гарді об'єднав їх під назвою «Романи характерів і обставин», відокремивши їх від циклів «Романи винахідливості й експерименту» і «Романтичні історії та фантазії».

У романі «Подалі від шаленої юрби», як писав Гарді згодом, він «вперше ризикнув згадати слово «Вессекс», запозичивши його зі сторінок стародавньої історії Англії, і надати йому значення нібито існуючої нині назви місцевості, яка входила колись в давнє англосаксонське королівство». Письменник віддавав собі звіт в тому, що задуманий ним цикл романів пов'язаний місцем дії, і для створення цієї єдності хотів дати досить певне уявлення про територію. «Оскільки я бачив, що площі якогось одного графства недостатньо для задуманого мною широкого полотна, — пише він, — і мені за деяких міркувань не хотілося давати вигаданих імен, я відкопав цю старовинну назву». «Вессекс» Гарді — це південно-західні графства Англії; в першу чергу — рідний Дорсетшир, а потім Девоншир, Беркшир та ін. «Вкоріненість» романів в локальному ландшафті знайшла своє вираження в незвичайному графічному оформленні романів: коли вони виходили окремими книгами, Гарді постачав їх вельми ретельно намальованими картами, в яких без особливих зусиль прочитувалась місцева географія. <...>

На це вказує радянський дослідник творчості Гарді М.В. Урнов. Під небом Вессекса, пише дослідник, ще діє система стійких зв'язків і відносин, напівпатріархальний устрій життя, які поступово підточуються і руйнуються під натиском капіталістичних відносин. Дійсно, Гарді, створивши свій Вессекс, з дивовижною точністю і виразністю показав трагедію краху старого укладу життя в сільській Англії, показав не умоглядно й абстрактно, а на конкретних людських долях.

У самій назві Вессекського циклу — «Романи характерів і обставин» — укладено щось спільне, що об'єднує ці твори. В центрі кожного — конфлікт основного персонажа (характеру) і обставин, що розуміються широко, як соціальне середовище, коріння, оточення.

<...> У центрі творів Вессекського циклу — непересічні особистості, люди зі своєю яскраво вираженою індивідуальністю. Клайм

Ібрайт («Повернення на батьківщину»), Хенчард («Мер Кестербріджа»), Джайлс Вінтерборн («В краю лісів»), Тесс («Тесс з роду д'Ербервіллей») і Джуд Фаул («Джуд Непомітний») — це всі особи, які саме в силу своєї нестандартності, душевної чи духовної обдарованості виявляються затиснутими в лещата соціальними умовами їхнього існування. Всі вони (за винятком лише Клайма Ібрайта) належать до найнижчих прошарків суспільства і, що важливо, це люди праці. Стихія народного життя таким чином отримує в творчості Гарді реальне втілення не тільки в якомусь «колективному героєві», а й в окремих, талановитих і непересічних особистостях, представниках трудових низів (сільська наймичка Тесс, лісоруб Джайлс Вінтерборн, наймит Хенчард, що піднявся до становища багатого торговця зерном і мера і знову повернувся до наймів, каменяр Джуд). Демократизм Гарді, який звернувся в романах цього циклу до життя трудового люду, відзначений глибокою любов'ю і повагою до його героїв. Тут немає і тіні зарозумілості або помилкового почуття.

Конфлікт весекських романів Гарді трагічний. Вікторіанська критика, обурена тим, що Гарді відмовився від загальноновизнаних канонів, звинувачувала його в песимізмі. Гарді, боляче переживаючи це звинувачення, не раз заявляв, що в своєму сприйнятті світу він ближче до Софокла, ніж до тих поверхневих мислителів, яких зазвичай називають песимістами. У його щоденниках знаходимо чимало роздумів про трагедію і трагічність людського існування. «Трагедія, — пише він в кінці листопада 1885 року. — Коротко про неї можна було б сказати наступне: трагедія являє такий стан речей у житті особистості, при якому здійснення його природного бажання або цілі неминуче тягне за собою катастрофу».

<...> Все ж було б невірно, як це часто роблять численні англійські критики, приписувати Гарді те розуміння долі або, вірніше, Фатуму, яке відзначало грецьких трагіків. Звичайно, в світосприйнятті Гарді грецька трагедія зіграла свою роль. Тому безліч доказів в текстах творів романіста. Зазвичай в цьому зв'язку цитують заключну фразу з «Тесс»: «Правосуддя» здійснилося, і «глава безсмертних» (за висловом Есхіла) закінчив гру свою з Тесс». Можна було б навести чимало інших цитат і алюзій з творів Гарді. І справа не тільки в цитатах. Безумовно, концепція трагічного у Гарді склалася під сильним впливом грецьких трагіків. Це, в першу чергу, позначається на тому трактуванні випадковості в причинному зв'язку подій, яке веде до

кінцевої загибелі героя. Однак для Гарді надзвичайно важливо й інше. Уже в «Мері Кестербріджа» він цитує слова Новаліса: «Доля — це характер». <...> Доля Тесс, «чистої жінки», двічі спокушеної її спокусником і залишеної коханим чоловіком, багато в чому пояснюється саме її душевною чистотою, добротою, м'якістю, незахищеністю, незіпсованістю та ін. Багато в чому — але, звичайно, не в усьому. Випадковість і характер для Гарді — два потужних важелі, що приводяться в рух ще більш потужними силами, і було б помилкою їх ігнорувати. Гарді, найбільший критичний реаліст останньої третини ХІХ століття, укорінений в соціальній дійсності.

Він як ніхто інший відтворює і викриває ті глибинні соціальні процеси, які йшли в капіталістичному суспільстві тих років. Відносини між забезпеченими і незабезпеченими класами, механізми підпорядкування та експлуатації трудового люду, релігія, мораль, відношення між статями, сім'я, освіта — всі ці найважливіші аспекти життя вікторіанського суспільства він піддав руйнівному аналізу й критиці. Вікторіанці, що приховували основні факти свого соціального буття за фасадом респектабельності, позитивізму та релігійності, не пробачили Гарді його викриттів, проголосивши його безбожником і песимістом. У міру наростання викривальних тенденцій в творчості Гарді наростали й нападки критиків, які перетворились з публікацією «Тесс» і особливо «Джуда» на справжнє цькування.

Гарді боляче вражала хула критиків, але найважче йому було те, що і в побратимів по перу він не зустрів підтримки. Навіть Суїнберн, який завжди ставився до нього з великою повагою (йому належало порівняння Гарді з Бальзаком), в листі письменникові дорікав йому в «жорстокості» і закликав повернутися до «англійського раю» під деревом зеленим». Після смерті Гарді в паперах його були знайдені свідчення того, як болісно переживав він позицію таких письменників, як Генрі Джеймс і Г.К. Честертон. <...> Зараз, звичайно, нам неважко зрозуміти, чому трагічна історія простого каменяра Джуда Фаулі, який прийшов до заперечення церкви і основних інститутів вікторіанського суспільства, настільки розгнівала католицького автора парадоксальних есе, який сконструював свою «стару добру Англію», дуже далеко від тієї, яку створив Гарді. Все ж сумно усвідомлювати, що у нього не вистачило почуття міри і широти поглядів і що об'єктивно він виявився в одному ряду з хулителями Гарді.



<...> Щоб покінчити з питанням про песимізм Гарді, наведемо слова О. Блока, сказані ним зовсім з іншого приводу, але які найбільше причетні до нашої теми. Блок говорить про звичайне протиставлення оптимізму і песимізму. «Оптимізм взагалі — нескладний і небагатий світогляд, зазвичай виключає можливість поглянути на світ як на ціле. Його звичайне виправдання перед людьми і перед самим собою полягає в тому, що він протилежний песимізму; але він ніколи не співпадає також і з трагічним світоглядом, що лише одне здатне дати ключ до розуміння складності світу».

Гарді (з сучасників в цьому його можна порівняти лише з Батлером, чий роман «Шлях усякої плоті» вийшов посмертно лише в 1903 році) найвищою мірою володів таким трагічним світоглядом, який один дає ключ до розуміння світу. У цьому його велич і нев'януча цінність його романів.

<...> «Він ніколи не бажав своєї слави. Якби він міг звільнитися від своєї поезії, він з радістю віддав би її першому ж жебракові, який підійшов би до його дверей». Ці слова були сказані вже після смерті Гарді, що сталася 11 січня 1928 року. Останні роки його життя академічна, літературна і навіть офіційна Англія робила все, щоб загладити образи давніх років. Королівське літературне товариство присуджує поетові золоту медаль, його обирають почесним доктором Оксфорда, Кембріджа, Сент-Ендрюса, а також Абердинського і Бристольського університетів, йому присуджують орден «За заслуги», один з вищих орденів Великобританії. Прах Гарді був похований в Куточку поетів Вестмінстерського абатства, літературного пантеону Англії. Можливо, найкращою епітафією Гарді могли б бути слова того ж Баррі: «Гарді міг виглянути в сутінки в вікно і тут же побачити щось, до того часу приховане від очей людських». Мало кому дається цей великий дар.

*(Демурова Н. Томас Гарді, прозаик и поэт. Гарди.Т. Избранные произведения. В 3-х т. Т. 1. Москва: Худож. лит., 1989. С. 3-16).*

Ф. Брет Гарт

## ВИНИКНЕННЯ «КОРОТКОГО ОПОВІДАННЯ»

<...> Коротке оповідання було досить відомою в Америці формою в першу половину століття; мабуть, стрімкість американського життя, що увійшла в приказку, в деякому роді змусила його бути коротким. Воно було саме тим засобом, завдяки якому деякі найхарактерніші твори кращих американських письменників отримали схвалення публіки. Ним користувався По — майстер цього жанру, досі неперевершений; Лонгфелло і Готорн надали йому чарівність англійської класики. Але це не було сучасне американське коротке оповідання. Воно не було характерним для американського життя, американських звичаїв або американської думки. Його не відрізняла життєвість, насиченість досвідом і спостереженням за середнім американцем. <...>

Було б легше дошукатися до причин, які породили таку ситуацію, ніж приписати заслугу в її зміні певному збігу обставин або періоду часу. Те, що називалося американською літературою, все ще перебувало в рамках англійських методів і виходило з англійських зразків. Кращі письменники або відправлялися в пошуках натхнення за тридев'ять земель, або, змушені обмежитися місцевим матеріалом, зверталися до історії та легенд; в художньому сенсі вони віддавалися спогляданню власної країни і рідко — спостереженню. <...>

Але поки американська літературна уява знаходилася під впливом англійської традиції, почав розвиватися непередбачений феномен, що зменшував її вплив. Це був гумор — настільки ж індивідуальний і оригінальний, як і країна, цивілізація, на ґрунті якої він з'явився. Вперше він звернув на себе увагу в анекдоті або «оповіданні» і відповідно до характеру свого виникнення поширювався усно. Він став звичайним явищем. <...> Суперечки вирішувалися, а політичні принципи ілюструвалися «кумедними історіями», <...> гумористичний пасаж відразу впізнали й охрестили за кордоном «американським скетчем». <...> Він був точний, стислий, але при цьому наводив на роздуми. Він був чудово екстравагантним або являв чудо стриманості. Він знайомив не тільки з діалектом, а й з особливостями мислення народу або якоїсь місцевості. Він порушив новий інтерес до сленгу. <...> Він став — і продовжує бути — сутте-

вою рисою газетної літератури. Він з'явився прабатьком американського «короткого оповідання». <...>

Місцева преса виблискувала дотепністю і сатирою і, як і на сході, породжувала своїх власних гумористів. З їхнього числа слід згадати найбільш ранніх зачинателів каліфорнійського гумору — лейтенанта Дербі, офіцера американських інженерних військ, автора серії чарівних екстравагантностей, відомих як «Записки Сквібоба»; більш пізнього за часом і всюди відомого Марка Твена, чия «Жаба-стрибуха з Калавераса» друкувалася на сторінках тижневиків. «Сан-Франциско ньюслеттер» редагував майор Бірс, який написав з того часу деякі найвиразніші твори про громадянську війну. <...> Все ж слід знову зауважити, що більш досконалі за жанром, піднесені і сповнені уяви романи були позбавлені національного присмаку. <...>

Секрет американського короткого оповідання полягає в трактуванні характерного американського життя на основі відмінного знання його особливостей і симпатії до її характеру; він виключає вибагливе нехтування її типовими проявами і початковою поетичністю, яка приховано присутня навіть в сленгу; упереджену мораль — крім тієї, що логічно випливає з самого оповідання; вилучення чого б там не було, якщо це не диктується художньою концепцією, і ніколи — зі страху перед «фетишем» умовностей. Таке сучасне американське коротке оповідання — зародок майбутньої американської літератури.

*(Брет Гарт Ф. Возникновение короткого рассказа. Писатели США о литературе. В 2 т. Т. 1. Москва: Прогресс, 1982. С. 198-204).*

*Т.Д. Кириллова*

## АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Після громадянської війни Півночі і Півдня (1861-1865) Америка, що звільнилася від рабства, усунувши перешкоди на шляху розвитку капіталізму, вступила в пору економічного розквіту і колоніальних захоплень (Гавайські острови, Пуерто-Ріко, Куба, Філіппіни).

<...> У країні йшло інтенсивне освоєння західних територій (фронтір), які заселялися мільйонами емігрантів з Європи. Відповід-

но змінювався і національний склад держави. Необхідно відзначити, що в цей період більшість жителів США ще зберігало безоглядну віру в феномен «американської мрії», який гарантував кожному громадянину, «новому Адаму», рай на грішній землі. Здавалося, якщо природні ресурси бездонні, природні багатства невичерпні, всі станові та релігійні перешкоди зламані, соціальні, освітні, ідеологічні та інші обмеження ліквідовані, то людина має необмежені можливості і може в повній мірі проявити себе як індивідуум. А значить, шанси домогтися успіху рівні для всіх.

І тим не менше в суспільстві назрівали трагічні колізії, до розуміння яких, наче на дотик, першою прийшла література, бо все, що відбувалося в США: поява промислових і фінансових магнатів, запаморочливі успіхи окремих особистостей, зростаючий авторитет держави на міжнародній арені, піднесення добробуту середнього американця, — змушувало вірити в демократизм незалежних штатів.

У 70-і роки на арену виходить новий літературний напрям — реалізм, хронологічно запізнюючись порівняно зі своїм європейським побратимом. Причому, не дивлячись на сильний вплив романтизму, на межі століть художники США не сприймають його естетичної концепції. Спираючись на традиції англійського, французького і російського реалізму, вони досить достовірні в передачі специфічного місцевого колориту, в створенні епосів національного життя.

Ідеалами американського успіху пройма творчість представників так званого «джентльменського» («рожевого», «ніжного») реалізму. Прихильники методу безоглядно наслідували «традиціям благопристойності» та «бостонської школи». Цей напрям пов'язаний з іменами Т. Олдріча, Е. Стедмена, К. Стоддарда і **Вільяма Діна Хоуеллса** (1837-1920), хоча еволюція поглядів останнього на шляху до класичного реалізму очевидна. Консул в Венеції, головний редактор «Атлантичного щомісячника» (м. Бостон), він належав до респектабельного товариства. На перших романах Хоуеллса: «Їхня весільна подорож» (1872), «Випадкове знайомство» (1873), «Сучасний приклад» (1882) і «Піднесення Сайласа Лафема» (1884), присвячених конфлікту наївності з холодною ощадливістю, лежить наліт витонченої «вишуканості».

Автор упевнений, що Америці властиві «успіх» і «щасливе життя», а забезпечити їх можна і потрібно «неогоїстичною поведінкою».

Доказ тому — долі журналіста Хаббарта («Сучасний приклад») і нувориша Лафема, що втратив статок через власну чесність. «Романи кар'єри», написані майстерною рукою художника, порушують проблему моральної ціни успіху.

Творчість Л. Толстого справила величезний вплив на Хоуеллса. Про це свідчить його роман «Енні Кілберн» (1888), створений під враженням першотравневого страйку в Чикаго (1886) та його наслідку — страти робітників, проти якої письменник люто протестував. Цей твір — серйозний крок у становленні реалістичного методу письменника, він наповнений співчуттям по відношенню до бідних, сатиричним зображенням світу власників та спробою створення нових героїв — Енні та відлученого від церкви священника Пека.

Проблемам американської преси та мистецтва присвячені романи «В пошуках нового щастя» (1890) і «В світі випадковостей» (1893). У них відчуваються ілюзії автора, який мріяв про перебудову життя на соціалістичних засадах. Недарма Хоуеллс вважав себе «соціалістом в теорії, аристократом на практиці».

У «Мандрівнику з Альтурії» (1894) він розповідає про Аристіда Хомоса (від латинського «Номо»). Цей громадянин вигаданої країни, де панує мир і порядок, відвідує Америку. Його погляд з боку призводить автора до думки про дисгармонію в суспільстві, про прірву між багатими (місіс Мейклі) і бідними (сім'я Кемпів). Лекції про Альтурію, прочитані Хомосом (цьому присвячені останні глави книги), викликають інтерес американських слухачів, які жваво сприймають і всмоктують ідеали справедливості.

Останні романи «Кептони» (1902) і «Син Роняля Ленгбріда» (1903) містять опис побуту сучасного Хоуеллсу життя.

Школа «місцевого колориту» представляє особливий шлях розвитку реалізму в літературі США. Біля її витоків стояла **Г. Бічер-Стоу** (1811-1896), яка була схильна в своїй творчості до реалістичної типізації.

Традиції «коларистів» відчуваються в творах **Сари Орн Джунт** (1849- 1909). Збірка оповідань «Діпхевен» (1877) і роман «Край гостроверхих ялин» (1896) сповнені повчань, але вражають детальним описом буденної дійсності.

**Джордж Кейбл** (1844-1925) — описувач побуту американсько-го Півдня, чудовий оповідач. Його збірник «Старі креольські часи» (1879) відзначений соковитістю художніх фарб і вірністю деталей.

**Джоел Чендотер Харріс** (1848-1909), **Едвард Еггтон** (1837-1902), **Чарльз Венделл Чеснат** (1858-1932), **Едгар Хоу** (1853-1937) — ціла плеяда «колористів», які малювали людей такими, «якими вони є насправді» і надавали особливу увагу впливу середовища на долю і характер людини.

До школи «місцевого колориту» можна віднести і художника різнобічного обдарування — **Френсіса Брет Гарта** (1836-1902). Професійний журналіст, він прославився як автор літературних пародій, які друкувалися в каліфорнійських газетах. Перші оповідання письменника публікувалися в його власному журналі «Оверленд манс-лі» і були згодом об'єднані в збірник «Щастя ревучого стану» (1870). Описуючи побут і звичаї простих американців, заражених «золотою лихоманкою», він ефектно, іноді з певною часткою авантюризму і навіть екзотики зображує покидьків суспільства: безробітних і гірників, повій і старателів. Однак у трактуванні Брет Гарта ці люди радше здатні на високі почуття, ніж представники респектабельних класів, з якими він був пов'язаний в житті. У новелах письменник широко використовує національні фольклорні традиції, гротеск і алегорію в побудові характерів і ситуацій, іронію, сатиру. Їхній основний зміст — заперечення принципів пуританської моралі, а герої нагороджені самовідданістю і щедрістю душі.

Золотопошукна епопея триває в романах «Габріель Конрой» (1876) і «Історія одного рудника» (1878), але Брет Гарт-новеліст більш пластичний і виразний.

<...> Доля **О. Генрі** — псевдонім Сіднея Портера (1862-1910) — письменника тонкого іронічного обдарування — склалася тяжко. Він змінив безліч професій, хворів на сухоти, був засуджений на п'ять років за розтрату в банку, втратив кохану дружину. В історію літератури О. Генрі увійшов як творець трагікомічних новел, пройнятих співчуттям до скривджених і знедолених, «маленьких» людей, яких суспільство штовхає або на самогубство («Третій інгредієнт»), або на злочин («Справжній винуватець»). Такі герої, за словами автора, «гинуть ... навколо нас кожен день».

Оповідання О. Генрі зібрані в збірки «Шістки і сімки» (1903), «Камені, що котяться» (1906), «Чотири мільйони» (1906), «Серце Заходу» (1907), «Палаючий світильник» (1907), «Шляхетний шахрай» (1908), «Голос великого міста» (1908), «Коловорот» (1910) та ін. Вони сповнені гіркої правди («Дари волхвів», «Останній листок», «Пур-

пурне плаття»), болю за душі, які гинуть («Без вимислу», «Пивниця і троянда»), засудження свавілля влади («Фараон і хорал», «Елсі в Нью-Йорку»). Письменник був багато в чому пов'язаний з «традицією благопристойності». Цьому навчило його життя. Виходячи друком в популярних газетах і журналах, йому доводилося догоджати смакам публіки, захоплювати її «несподіваними» щасливими кінцівками або писати про захоплюючі авантюрні пригоди, але й такі оповідання несуть на собі відбиток дивовижного таланту О. Генрі. Прикладом тому — знаменита новела «Вождь червоношкірих».

*(Кириллова Т.Д. История зарубежной литературы (Вторая половина XIX-начало XX века). [Ковалева Т.В., Кириллова Т.Д. и др.]; под ред. Ковалевой Т.В. Минск: Завигар, 1997. С. 286-328).*

### Mark Twain's aphorisms

- A classic is something that everybody wants to have read and nobody wants to read.
- All kings are mosly rapsCALLIONS.
- Be good and you will be lonesome.
- Courage is resistance to fear, mastery of fear — not absence of fear.
- Everybody talks about the weather, but nobody does anything about it.
- Golf is a good walk spoiled.
- Never tell the truth to people who are not worthy of it.
- Sanity and happiness are an impossible combination.
- The difference of opinion makes horse races, not same thinking.
- There are three kinds of lies: lies, damned lies, and statistics.
- What would men be without women? Scarce, sir, mighty scarce.
- When angry, count four. When very angry, swear.
- A man's character may be learned from the adjectives which he habitually uses in conversation.
- To succeed in life, you need two things ignorance and confidence.
- Fortune knocks at every man's door once in a life, but in a good many cases the man is in a neighbouring saloon and does not hear her.

- Truth is more of a stranger than fiction.
- If you tell the truth, you don't have to remember anything.
- When in doubt, tell the truth.
- Truth is stranger than Fiction, but it is because Fiction is obliged to stick to possibilities; Truth isn't.
- Always do right. This will gratify some people and astonish the rest.
- Get your facts first, then you can distort them as you please.
- Facts are stubborn things, but statistics are more pliable.
- Kindness is the language which the deaf can hear and the blind can see.
- The public is the only critic whose opinion is worth anything at all.
- It is better to keep your mouth closed and let people think you are a fool than to open it and remove all doubt.
- You can't depend on your eyes when your imagination is out of focus.
- A human being has a natural desire to have more of a good thing than he needs.
- Everyone is a moon, and has a dark side which he never shows to anybody.
- Man is the Only Animal that Blushes. Or needs to.
- The human race has one really effective weapon, and that is laughter.
- Of all the animals, man is the only one that is cruel. He is the only one that inflicts pain for the pleasure of doing it.
- If you pick up a starving dog and make him prosperous, he will not bite you. This is the principal difference between a dog and a man.
- The man who does not read has no advantage over the man who cannot read.
- Be careful about reading health books. You may die of a misprint.
- Good friends, good books, and a sleepy conscience this is the ideal life.
- Anger is an acid that can do more harm to the vessel in which it is stored than to anything on which it is poured.
- To cease smoking is the easiest thing I ever did; I ought to know because I've done it a thousand times.
- All generalizations are false, including this one.
- Let us so live that when we come to die even the undertaker will be sorry.
- The first half of life consists of the capacity to enjoy without the chance, the last half consists of the chance without the capacity.



— I have been through some terrible things in my life, some of which actually happened.

— I have never let my schooling interfere with my education.

— I am not one of those who in expressing opinions confine themselves to facts.

— I have never taken any exercise except sleeping and resting.

— The report of my death was an exaggeration.

— I don't like to commit myself about heaven and hell — you see, I have friends in both places.

— My mother had a great deal of trouble with me, but I think she enjoyed it.

— A banker is a fellow who lends you his umbrella when the sun is shining, but wants it back the minute it begins to rain.

— A banker is a fellow who lends you his umbrella when the sun is shining, but wants it back the minute it begins to rain.

— Whenever you find yourself on the side of the majority, it is time to pause and reflect.

— It is better to deserve honors and not have them than to have them and not to deserve them.

— In the first place, God made idiots. That was for practice. Then he made school boards.

— When I was younger, I could remember anything, whether it had happened or not.

— It is better to be a young June-bug than an old bird of paradise.

— If you can't get a compliment any other way, pay yourself one.

— Be careless in your dress if you must, but keep a tidy soul.

— It usually takes more than three weeks to prepare a good impromptu speech.

— There are many scapegoats for our sins, but the most popular is providence.

— Honesty is the best policy — when there is money in it.

— Never put off until tomorrow what you can do the day after tomorrow.

— There are several good protections against temptations, but the surer is cowardice.

— Nothing so needs reforming as other people's habits.

— The best way to cheer yourself up is to try to cheer somebody else up.

— What a good thing Adam had. When he said a good thing, he knew nobody had said it before.

- One of the proofs of the immortality of the soul is that myriads have believed it — they also believed the world was flat.
- If you don't like the weather in New England, just wait a few minutes.
- There is no sadder sight than a young pessimist, except an old optimist.

*Б.М. Ейхенбаум*

### О. ГЕНРІ ТА ТЕОРІЯ НОВЕЛИ

<...> Чомусь до 1923 р. зовсім невідомим для нас було ім'я О. Генрі, хоча він помер ще в 1910 р. і в останні перед смертю роки був одним з найбільш популярних і улюблених в Америці авторів. У ті роки, коли Генрі друкувався на батьківщині (1904-1910), його оповідання навряд чи привернули б до себе особливу увагу російських читачів. Тим більш характерний і знаменний їхній успіх в наші дні, — вони, очевидно, задовольняють якусь літературну потреба. Звичайно, Генрі для нас — тільки іноземний гастролер, але з'явився за викликом, на запрошення, не випадково.

В історії російської белетристики був момент, коли читачам було запропоновано щось на кшталт новел Генрі — і не без зв'язку з тодішньої американської новелою (Вашингтон Ірвінг): у 1831 р. Пушкін видав «Повісті покійного Івана Петровича Белкіна».

Їхній основний літературний сенс (по суті — пародійний) — в несподіваних і підкреслено-благополучних кінцях. Сентиментальна і романтична наївність, яка розраховує на те, щоб викликати у читача сльози або страх, знищена. Замість цього — посмішка майстра, який іронізує над очікуваннями читача. Російська критика була збентежена цією «витівкою» — після високих романтичних поем раптом якісь анекдоти і водевілі з перевдяганнями! Гоголівське «Нудно на цьому світі, панове!» виявилось більш потрібним, ніж пушкінське «Так це були ви?» («Заметіль»). Не без зусиль відбулося потім зарахування Чехова до бібліотеки російських «класиків» — і то більше як винагороду за «настрій», за «тугу».

У російській літературі коротка новела з'являється, взагалі, тільки з часом, наче б випадково і наче б тільки для того, щоб створити

перехід до роману, який прийнято у нас вважати вищим або більш гідним видом. В американській белетристиці культура сюжетної новели (short story) йде через все ХІХ століття, — звичайно, не у вигляді мирної, послідовної еволюції, але з безперервною розробкою різних можливостей цього жанру. «Можна сказати (пише один критик), що історією жанру, який позначається загальним терміном short story, вичерпується якщо не історія літератури, то історія словесного мистецтва в Америці».

Від Вашингтона Ірвінга, ще пов'язаного з традицією англійських нарисів, в яких описуються мораль і звичаї, до Едгара По, до Натаніеля Готорна; звідси — Брет-Гарт, Генрі Джеймз, потім — Марк Твен, Джек Лондон і, нарешті, — О. Генрі (я перераховую, звичайно, тільки найбільші імена). Недарма Генрі починає одне зі своїх оповідань скаргами на те, що критики постійно дорікають йому в наслідуванні того чи іншого письменника — «Генрі Джорджу, Джорджу Вашингтону, Вашингтону Ірвінгу та Ірвінгу Бечеллеру», — жартує він. «Short story» — основний і самостійний жанр американської белетристики, й оповідання О. Генрі, звичайно, з'явилися в результаті тривалої і безперервної культури цього жанру.

*(Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сборник статей. Ленинград: Худож. лит., 1986. 456 с.).*

# ОРІЄНТОВНІ ПИТАННЯ ДО СЕМЕСТРОВОЇ ФОРМИ КОНТРОЛЮ

1. Реалізм як основний напрям літератури 2-ої пол.ХІХ ст.: характерні ознаки, представники, провідні твори.

2. Загальна характеристика французького реалізму. Періодизація, зв'язок з романтизмом, представники.

3. Творчий шлях Стендаля. Літературно-критична діяльність. Трактат Стендаля «Расін і Шекспір» як естетичний маніфест французьких реалістів.

4. Соціально-психологічний роман Стендаля «Червоне і Чорне»: проблематика, особливості сюжету і композиції, система образів. Проблема реалізму письменника.

5. Творчість П. Меріме: збірники «Театр Клари Газуль», «Гюзла», особливості творчої манери, новаторство.

6. Новелістика П. Меріме: художні та стильові особливості, проблематика, система образів. Авторська позиція.

7. Життєвий і творчий шлях О. де Бальзака. Бальзак і Україна.

8. Історія задуму і створення «Людської комедії» О. де Бальзака: своєрідність структурної побудови, ключові твори.

9. Повість О. де Бальзака «Гобсек»: тематика, проблематика, образ Гобсека, «лихваря і філософа», особливості композиції твору.

10. Роман О. де Бальзака «Батько Горіо»: трагедія батька Горіо, проблема «втрачених ілюзій», зображення паризького життя.

11. «Пані Боварі» Г. Флобера як новий тип психологічного роману. Тематика, проблематика, система образів.

12. Своєрідність тематики, новий тип героя в романах Ж. Верна (на матеріалі роману «Діти капітана Гранта»). Місце письменника у світовій літературі.

13. Особливості розвитку реалізму в російській літературі. Натуральна школа: естетичні маніфести, представники. Вплив гоголівських петербурзьких повістей на творчість письменників натуральної школи.

14. Задум і творча історія «Мертвих душ» М.В. Гоголя. Специфіка жанру, єдність сатиричного та ліричного начал, сюжет і композиція.

15. Творчий шлях Ф.М. Достоєвського. Філософські, етичні й естетичні погляди письменника та їхнє вираження в романістиці.

16. Роман Ф.М. Достоєвського «Злочин і кара»: соціально-філософська і морально- психологічна проблематика роману, сюжетно-композиційні особливості, система образів.

17. Ідеї наполеонізму й месіанства в романі Ф.М. Достоєвського «Злочин і кара». Суть теорії Раскольнікова. Роль «двійників» героя в романі.

18. Творчий шлях Л.М. Толстого. Духовні і творчі шукання та здобутки письменника.

19. «Думка про народ» і засоби її розкриття в романі Л.М. Толстого «Війна і мир». Поетизація народного героїзму. Специфіка жанру твору.

20. «Анна Кареніна» Л.М. Толстого — «живий, гарячий» роман про сучасність. Образ К. Льовіна: специфіка художнього відбиття в ньому поглядів і настроїв письменника напередодні перелому в його світосприйнятті.

21. Анна Кареніна — жінка трагічної долі в однойменному романі Л.М.Толстого. Символіка, що передвіщає смерть героїні.

22. Проблема «зайвої людини» в творчості І.С. Тургенєва, соціальна і психологічна характеристика героя, еволюція типу дворянина-інтелігента.

23. Роман І.С. Тургенєва «Рудін»: особливості сюжету і композиції, проблематика, система образів.

24. Роман І.О. Гончарова «Обломов»: проблематика, змістова основа, своєрідність побудови. Соціально-психологічні корені «обломовщини» та її моральна сутність.

25. Творчість А.П. Чехова-прозаїка: періодизація, тематичне і жанрове розмаїття, специфіка чеховського героя.

26. Своєрідність світосприйняття в творчості А.П. Чехова в 80-90 рр. ХІХ ст. («маленька трилогія»). Поетика, стилеві особливості малої прози А.П.Чехова.

27. Загальна характеристика англійського реалізму. Періодизація, зв'язок з добою Просвітництва і романтизму, представники.
28. Життєвий і творчий шлях Ч. Діккенса. Періодизація, провідні твори, проблеми, специфіка авторської манери.
29. Історія створення, композиція і герої «Записок Піквікського клубу» Ч. Діккенса.
30. «Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса: тематика, проблематика, образна система. Авторська позиція.
31. «Домбі і син» Ч. Діккенса: тематика, проблематика, сюжетно-композиційні особливості. «Різдвяність» фіналу роману.
32. Життєвий і творчий шлях В.-М. Теккерея.
33. «Книга снобів» і поняття снобізму в творчості В.-М. Теккерея.
34. «Ярмарок марнославства» В.-М. Теккерея: тематика, проблематика, авторська позиція. Специфіка жанру твору.
35. «Джейн Ейр» Ш. Бронте як роман-автобіографія. Тематика, проблематика, образна система. Новаторство твору.
36. Роман Е. Бронте «Буреверхи»: специфіка хронотопу, тематика, проблематика, жанрові особливості.
37. Внесок Е. Гаскелл в розвиток соціально-реалістичного роману («Мері Бартон. Манчестерська повість»).
38. Психологізм роману Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів». Тематика, проблематика, система образів, зображення предметно-просторового оточення.
39. Загальна характеристика розвитку американського реалізму. Традиції аболіціоністської літератури, «школа місцевого колориту».
40. Життєвий і творчий шлях Марка Твена.
41. Художні особливості ранніх гумористичних творів Марка Твена.
42. «Пригоди Тома Соєра» Марка Твена: тематика, проблематика, образна система. Пародіювання відомих жанрових різновидів роману.
43. Життя і простір Америки в «Пригодах Тома Соєра» та «Пригодах Гекльберрі Фінна» Марка Твена.
44. «Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена: розробка вузлових конфліктів американського життя, народний гумор, майстерність пейзажу, ліризм.
45. Життєвий і творчий шлях О. Генрі.

46. Тема «маленької» людини у великому місті в новелах О. Генрі.
47. «Хатина дядька Тома» в контексті творчості Г. Бічер-Стоу.
48. Естетична своєрідність німецької літератури другої половини XIX ст. Розвиток реалізму, видатні представники, твори.
49. Роман Т. Фонтане «Пані Женні Трайбль»: тематика, проблематика, образна система.
50. Показ згасання життя дворянського середовища в романі Т. Фонтане «Еффі Бріст».

## СПИСОК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ, РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ

1. Бальзак О. Гобсек. Батько Горіо. Шагренева шкіра.
2. Бронте Ш. Джейн Ейр.
3. Бронте Е. Буреверхи.
4. Верн Ж. Діти капітана Гранта. Таємничий острів.
5. Гарді Т. Тесс із роду д'Ербервіллів.
6. Гаскелл Е. Мері Бартон. Манчестерська повість. Життя Шарлотти Бронте.
7. Генрі О. Новели (за вибором).
8. Гоголь М.В. Петербурзькі повісті. Мертві душі.
9. Гончаров І.О. Обломов.
10. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста. Домбі і син. Девід Копперфілд.
11. Достоевський Ф.М. Злочин і кара. Брати Карамазови.
12. Меріме П. Новели (за вибором).
13. Некрасов М.О. О. шостій вчора завернув... Роздуми біля парадного під'їзду. Трійка. Про погоду. На смерть Шевченка.
14. Стендаль. Червоне і Чорне. Пармський монастир. Ваніна Ваніні.
15. Твен Марк. Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна. Оповідання (за вибором).
16. Теккерей В.-М. Книга снобів. Ярмарок марнославства.
17. Толстой Л.М. Війна і мир. Анна Кареніна.
18. Тургенєв І.С. Рудін. Ася. Напередодні.
19. Флобер Г. Пані Боварі.
20. Фонтане Т. Пані Женні Трайбель, або Серце серцю звістку подає. Еффі Бріст.
21. Чехов А.П. Людина в футлярі. Агрус. Про кохання. Іонич. Наречена.



# РЕКОМЕНДОВАНА НАУКОВО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

## ПІДРУЧНИКИ

1. Гиленсон Б.А. История литературы США. Москва: Академия, 2003. 480 с.
2. История американской литературы [Банников Н.В., Боброва М.Н., Гиленсон Б.А. и другие]; под ред. Н.И.Самохвалова.: В 2-х частях. Ч. 2. Москва: Просвещение, 1971.
3. История всемирной литературы: В 9 т. Т. 6-7. Москва: Наука, 1989-1990.
4. История западноевропейской литературы. XIX век. Англия: Учеб. Пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. зав. [Л.В. Сидорченко, И.И. Бурова, А.А. Аствацатуров и др.]; под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. Санкт-Петербург: Филол.фак. СПбГУ; Москва: Изд.центр «Академия», 2004. 544 с.
5. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария [под ред. А.Г. Березиной]. 2-ое изд. Москва: Высш. школа, 2003. 240 с.
6. История западноевропейской литературы XIX века: Франция, Италия, Испания, Бельгия [под ред. Т.В. Соколовой]. 2-ое изд. Москва: Высш. школа, 2003. 357 с.
7. История зарубежной литературы XIX века. Учеб. для студентов пед. ин-тов. В 2 ч. Ч. 2. [ Михальская Н.П., Луков В.А., Завьялова А.А. и др.]; под ред. Н.П. Михальской. Москва: Просвещение, 1991. 256 с.
8. История зарубежной литературы (Вторая половина XIX — начало XX века). [Ковалева Т.В., Кириллова Т.Д. и др.]; под ред. Ковалевой Т.В. Минск: Завигар, 1997. 486 с.
9. История зарубежной литературы XIX века [А.С. Дмитриев, Н.А. Соловьева, Е.А. Петрова и др.]; под ред. Н.А. Соловьевой. [2-е изд.]. Москва: Высшая школа; Изд. дом «Академия», 2000. 559 с.
10. История немецкой литературы: В 3 т. Т. 2. Пер. с нем. [Общая ред. А. Дмитриева]. Москва: Радуга, 1986. 344 с.
11. История русской литературы XIX в. 40-60-е годы. Уч. пособие для вузов [В.Н. Аношкина, Г.Н. Антонова, А.А. Демченко и др. ]; ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. [3-е изд., испр.]. Москва: Оникс, 2006. 512 с.

12. История русской литературы XIX в. 70-90-е годы. Уч. пособие для вузов [В.Н. Аношкина, А.П. Ауэр, А.П. Гальцева и др.]; под. ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой, В.Б. Катаева. [2-е изд., испр.]. Москва: Оникс, 2006. 800 с.
13. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література: Підручник 10 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2018. 224 с.
14. Лебедев Ю.В. История русской литературы XIX века: 2-я половина. Москва: Просвещение, 1990. 280 с.
15. Литературная история Соединенных Штатов Америки. В 3 т. Т. 2. Москва: Прогресс, 1978. 525 с.
16. Михальская Н.П. История английской литературы. Изд. 2-ое. Москва: Академия, 2007. 480 с.
17. Теплинский М.В. История русской литературы XIX в. Київ: Вища школа, 1991. 365 с.

## МОНОГРАФІЇ ТА ПОСІБНИКИ

1. Агаева Т.І. Гоголівський міф про Петербург. Чернігів, 1994. 24 с.
2. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. Москва: Худож. лит., 1978. 158 с.
3. Балдицын П.В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы. Москва: ВК, 2004. 299 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. Москва: ГИХЛ, 1979. 470 с.
5. Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». Москва: Худож. лит., 1987. 156 с.
6. Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. Ленинград: Сов.писатель, 1981.
7. Великовский С.И. Умозрение и словесность: Очерки французской культуры. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. 711 с.
8. Виноградов А.К. Стендаль и его время. Москва: Худож. лит., 1980.
9. Жлуктенко Н. Художній світ роману Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна». *Вікно в світ*. 1999. № 4.
10. Затонский Д.В. Европейский реализм XIX века: Линии и лики. Київ: Наукова думка, 1984. 279 с.
11. Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший»: Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. 2-е изд., доп. Москва: Худож. лит, 1990. 479 с.
12. Ионкис Г.Э. Оноре Бальзак. Москва: Просвещение, 1988. 174 с.
13. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Москва: Сов. писатель, 1986. 255 с.

13. Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). Санкт-Петербург: Иск-во СПб., 1997. 848 с.
15. Маймин Е.А. Лев Толстой: Путь писателя. Москва: Наука, 1984. 191 с.
16. Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Ленинград: ЛГУ, 1982. 208 с.
17. Михальская Н.П. Чарльз Диккенс: очерк жизни и творчества. Москва: Просвещение, 1987.
18. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1985. 365 с.
19. Наливайко Д.С. Оноре де Бальзак. Життя й творчість. Київ: Дніпро, 1985. 198 с.
20. Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої половини XIX — поч. XX ст. *Тема*. 2005. № 3-4.
21. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. Москва: Высшая школа, 1969. 310 с.
22. Реизов Б.Г. Стендаль: Художественное творчество. Ленинград: Худож. лит., 1978. 407 с.
23. Ромм А.С. Марк Твен. Москва: Наука, 1977. 192 с.
24. Тайна Чарльза Диккенса [Сост. Е.Ю. Гениева, Б.М. Парчевская]; отв. ред. и автор вступ. статьи Е.Ю. Гениева Е.Ю. Москва: Книжная палата, 1990. 536 с.
25. Тверітінова Т.І. Історія зарубіжної літератури XIX століття. Частина II. Київ: Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, 2011. 160 с.
26. Форстер М. Записки викторианського джентельмена: У.-М. Теккерей. [Вступ.ст. и коммент. Е.Ю. Гениевой]. Москва: Книга, 1985. 367 с.

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ГЛОСАРІЙ

**Аболіціоністська література** (лат. *abolition* — усунення, відміна) — література 30-60-х років XIX століття у США, пов'язана із суспільно-політичним рухом за визволення негрів від рабства. Представники: Г.У. Лонгфелло, Г.-Д. Торо, Р.-В. Емерсон, Г. Бічер-Стоу, В. Вітмен.

**Автобіографічний роман** — роман, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені в фабулі, — достеменні з його життя.

**Біографічний роман** — роман, в центрі опису якого життя певної історичної особи — вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча тощо. В творі поєднуються документалізм та художній вимисел.

**Бестселер** (англ. *bestseller*, *best* — кращий, *sell* — продавати) — книга, що видається великим тиражем, враховуючи читацький попит чи комерційні інтереси, часто зумовлені «модою».

**Вічні образи** — літературні образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів та зображеної в них історичної доби, містять у собі невичерпні можливості філософського осмислення буття. Наприклад: Гамлет, Дон Жуан, Дон Кіхот, Прометей.

**Вічні теми** — літературні теми загальнолюдського значення, перейняті пошуками смислу життя та першосутності, ролі особистості в контексті всесвіту.

**Готичний роман** (чорний роман, роман жахів) — роман, в якому зображено незвичайні ситуації, жахи пекла, страхітливі жорстокості, великі таємниці, що перетворюють людину на іграшку надприродних сил.

**Гумор** (лат. *humor* — волога, рідина) — різновид комічного, відображення смішного в життєвих явищах і людських характерах, доброзичливий сміх.

**Детективний роман** (кримінальний роман) — різновид пригодницького роману, якому притаманні пошуки і встановлення справжнього злочинця.

**Епопея** (грецьк. еророіа, від ерос — слово, розповідь та роіа — творити).

1) В Стародавній Греції — героїчний епос у вигляді великих циклів народних сказань, пісень і легенд, які оповідали про найвизначніші історичні події, легендарних та історичних осіб; 2) з ХУІІІ століття — великі та складні епічні твори (романи, цикли романів, в яких змальовані епохальні події, важливі для історії народу.

**Есе** (франц. есаї — спроба, нарис, начерк) — невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми.

**Історичний роман** — роман, який побудований на історичному сюжеті і відтворює у художній формі якусь епоху, повний період історії.

**Літературна традиція** — творче використання новими поколіннями письменників художнього досвіду та ідейно-естетичних надбань і творчих досягнень минулих літературних епох, художніх напрямів, жанрів.

**Меніппея** — «Меніппова сатира» — епічний жанр, важливою особливістю якого органічне поєднання вільної фантастики, символіки і — іноді — містико-релігійного елемента з відвертим трущобним натуралізмом. Людина ідеї зіштовхується з граничним вираженням світового зла, нищості, розбещеності. В меніппеї вперше з'являється зображення незвичних морально-психологічних станів людини — всілякого роду божевілля («маніакальна тематика»), роздвоєння особистості, необмежене мрійництво, незвичайні сни, пристрасті, самогубства тощо.

**Нарис** — оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому зображено дійсні факти, події й конкретних людей.

**Науково-фантастичний роман** — роман, в якому дія відбувається в майбутньому щодо часу його написання, тобто якому властиві прогностичні функції.

**Новела** (італ. novella, від лат. novellus — новітній) — невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів.

**Образ-тип** — (грецьк. τυρος — відбиток, форма, взірць) — образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним і неповторним.

**Оповідання** — невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (іноді кількох) епізоді з життя одного або кількох персонажів.

- Повість** — епічний прозовий твір, який характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їхнього розкриття посідає проміжне місце між романом та оповіданням.
- Пригодницький роман** (авантюрний роман) — роман, сюжет якого насичений незвичайними подіями й характеризується несподіваним їхнім поворотом, великою динамікою розгортання.
- Психологізм** — художнє зображення внутрішнього світу персонажів, їхніх думок, переживань, бажань, розкриття складності та суперечливості духовних процесів, свідомого та підсвідомого, яскраво індивідуального та неповторного.
- Психологічний роман** — роман, в якому основна увага приділяється внутрішнім переживанням особистості, духовній еволюції, рефлексіям героя, які зумовлюють його вчинки та поведінку.
- Реалізм** — (лат. *-realis* — дійсний, речовий) — літературно-мистецький напрям, який полягає у всебічному відображенні взаємин людини і середовища, у впливі соціально-історичного фактору на формуванні особистості.
- Роман** — великий за обсягом епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, що розвиваються протягом тривалого перебігу часу, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів.
- Сатира** (лат. *satira* — суміш, усяка всячина) — 1) різновид комічного, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного; 2) особливий спосіб художнього відображення дійсності, який змальовує її як алогічне, потворне, неспроможне явище.
- «Сократичний діалог»** — синкретичний філософсько-художній жанр, в основі якого є сократичне уявлення про діалогічну природу істини, яка народжується між людьми в процесі їхнього діалогічного спілкування. Двома основними прийомами «сократичного діалогу» є синкріза і анакріза. Під син кризою розуміється співставлення різних точок зору на певний предмет. Анакріза — це засоби викликати, провокувати слова співбесідника, примушувати його висловлювати свою думку. Синкріза і анакріза діалогізують думку, перетворюють її на репліку, залучають до діалогічного спілкування між людьми.
- Соціально-побутовий роман** — роман, в основу якого покладений конфлікт людини і суспільства, а основна увага письменника зосереджена на приватному житті та побуті персонажів.
- Стиль художнього твору** — сукупність ознак, зображально-виражальних засобів, що характеризують стильову своєрідність конкретного художнього твору.

**Філософський роман** — роман, в якому безпосередньо викладено світоглядну або етичну позицію автора.

**Хронотоп** — (грецьк. *chronos* — час, *topos* — місце) — взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і оповідально-розповідний (нараційний) час. Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикається у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення).

# СИНХРОНІСТИЧНІ ТАБЛИЦІ

## Росія

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1845</b> — створення Російського географічного товариства <b>1845-1849</b> — гурток М.В. Буташевич-Петрашевського <b>1846</b> — створення Кирило-Мефодіївське братства <b>1851</b> — відкрита залізниця Москва-Петербург <b>1852</b> — для публічних відвідувань відкритий Ермітаж <b>1853</b> — Перша російська типографія в Лондоні, створена О.І. Герценом <b>1853-1856</b> — Кримська війна <b>1854</b> — Російський телеграф входить до європейської мережі <b>1856</b> — смерть Миколи I, початок царювання Олександра II <b>1855-1861</b> — суспільно-політична діяльність М.О. Добролюбова <b>1856</b> — заснування в Москві П.М. і С.М. Третьяковими Музею російського мистецтва. В 1892 р. галерея була передана в дар місту <b>1857</b> — засновано Головне товариство російських залізниць і розроблена широка програма їхнього будівництва. <b>1859</b> — за ініціативою А.Г. Рубінштейна відкриття в Петербурзі Російського музичного товариства <b>1861</b> — 19 лютого — Маніфест про звільнення селян, складений митрополитом Московським Філаретом, підписаний Олександром II <b>1861-1864</b> — товариство «Земля і воля» <b>1862</b> — відкриття Петербургської консерваторії (директор А.Г. Рубінштейн) <b>1862</b> — відкриття найбільшої бібліотеки при Румянцевському музеї в Москві <b>1864</b> — остаточне підкорення Кавказа Росією <b>1864</b> — введення нових Судових уставів (судова реформа) <b>1866</b> — відкриття Московської консерваторії (директор М.Г. Рубінштейн) <b>1866</b> — замах на Олександра II Д. Каракозовим.</p>
----------------------------------	--



<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1866</b> — заснування в Москві артистичного гуртка. Голова — О.М. Островський</p> <p><b>1869</b> — відкриття в Севастополі меморіального Військового музею</p> <p><b>1860-і рр.</b> — відкриття недільних шкіл для дорослих. З'являються жіночі середні навчальні заклади</p> <p><b>1870</b> — створення «Товариства передвижних художніх виставок» (засновники І.М. Крамський, Г.П. М'ясоїдов, М.М. Ге, В.Г. Перов)</p> <p><b>1871</b> — перша виставка передвижників в Петербурзі</p> <p><b>1877-1878</b> — Російсько-турецька війна</p> <p><b>1879</b> — створена радикальна організація «Народна воля»</p> <p><b>1881, 01.03.</b> — вбивство народовольцями Олександра II. Вступ на престол Олександра III</p> <p><b>1881-1894</b> — царювання Олександра III</p> <p><b>1881, 12.05.</b> — «Маніфест про непорушність самодержавства», складений К. Победоносцевим</p> <p><b>1881</b> — за ініціативою німецького канцлера О. фон Бісмарка був підписаний австро-російсько-німецький договір — поновлений «Союз трьох імператорів»</p> <p><b>1882</b> — прийняття «Тимчасових правил проти євреїв», визначення проживання за межею осілості</p> <p><b>1887</b> — замах на Олександра III</p> <p><b>1887-1894</b> — «митна війна» з Німеччиною, внаслідок якої Росія затвердила свої економічні інтереси</p> <p><b>1891-1894</b> — підписання російсько-французького політичного договору</p> <p><b>1891</b> — початок будівництва Великої Сибірської магістралі</p>
<p>Журналістика, критика, публіцистика</p>	<p><b>1847</b> — «Лист до Гоголя» В.Г. Белінського</p> <p><b>1847-1866</b> — петербурзький журнал «Сучасник» (редактори І.І. Панаєв і М.О. Некрасов)</p> <p><b>1847</b> — стаття В.Г. Белінського «Погляд на російську літературу 1846 р.</p> <p><b>1848</b> — стаття В.Г. Белінського «Погляд на російську літературу 1847 р.»</p>

<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1843–1846</b> — цикл статей В.Г. Белінського «Твори Олександра Пушкіна».</p> <p><b>1852</b> — стаття А.О. Григорьєва «Російська література в 1851 р.».</p> <p><b>1855–1862</b> — журнал О.І. Герцена «Полярна зірка» виходив в Лондоні, в 1869 р. — в Женеві.</p> <p><b>1855–1856</b> — стаття М.Г. Чернишевського «Нариси гоголівського періоду російської літератури».</p> <p><b>1855</b> — захист дисертації М.Г. Чернишевського «Естетичні ставлення мистецтва до дійсності».</p> <p><b>1856–1887</b> — видається журнал «Російський вісник» (ред. М.Н. Катков), з 1887-1894 рр. — під редакцією Ф.М. Берга.</p> <p><b>1856–1859</b> — видається журнал «Російська бесіда» (ред. О.І. Кошелев і Т.І. Філіпов).</p> <p><b>1856–1864</b> — журнал «Бібліотека для читання» (редактор О.В. Дружинін, з 1860 р. — О.Ф. Писемський, з 1863 р. — П.Д. Боборикін).</p> <p><b>1857</b> — журнал О.І. Герцена «Дзвін». До 1865 р. друкувався в Лондоні, потім в Женеві.</p> <p><b>1859</b> — стаття «Що таке обломовщина», «Темне царство» М.О. Добролюбова.</p> <p><b>1861–1862</b> — журнал «Ясна поляна», редактор Л.М. Толстой.</p> <p><b>1861–1863</b> — журнал братів Ф.М. і М.М. Достоевських «Час».</p> <p><b>1863–1917</b> — історико-літературний збірник «Російський архів» під ред. П.І. Бартенева.</p> <p><b>1864–1865</b> — журнал братів Достоевських «Епоха».</p> <p><b>1866–1918</b> — журнал «Вісник Європи» (до 1908 р. — ред. М.М. Стасюлевич).</p> <p><b>1868</b> — журнал «Вітчизняні записки» (ред. М.О. Некрасов і М.Є. Салтиков-Шчедрін).</p> <p><b>1873–1881</b> — «Щоденник письменника» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1879–1880</b> — «Сповідь» Л.М. Толстого.</p> <p><b>1880</b> — «Промова про Пушкіна» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1883</b> — Г.В. Плеханов знайомить Росію з марксизмом.</p>
---	---

Художня література	<p><b>1830</b> — «Повісті Белкіна» О.С. Пушкіна.</p> <p><b>1832-1833</b> — повісті «Пікова дама», «Дубровський» О.С. Пушкіна.</p> <p><b>1836</b> — повість «Капітанська донька» О.С. Пушкіна.</p> <p><b>1842</b> — поема «Мертві душі» М.В. Гоголя (I том).</p> <p><b>1843</b> — Перше зібрання творів М.В. Гоголя.</p> <p><b>1845</b> — альманах «Фізіологія Петербурга, складена з творів російських літераторів» (під ред. М.О. Некрасова).</p> <p><b>1846</b> — твори «Бідні люди», «Двійник», «Пан Прохарчин» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1847</b> — роман «Звичайна історія» І.О. Гончарова.</p> <p><b>1852</b> — «Історія мого дитинства» Л.М. Толстого.</p> <p><b>1847-1852</b> — збірник «Записки мисливця» І.С. Тургенева (2 книги, 22 оповідання).</p> <p><b>1854</b> — повість «Отроцтво» Л.М. Толстого.</p> <p><b>1855</b> — книга нарисів «Фрегат «Паллада» І.О. Гончарова.</p> <p><b>1855</b> — поема «Мертві душі» М.В. Гоголя (II том).</p> <p><b>1856</b> — роман «Рудін» І.С. Тургенева.</p> <p><b>1857</b> — повість «Юність» Л.М. Толстого.</p> <p><b>1859</b> — роман «Обломов» І.О. Гончарова.</p> <p><b>1859</b> — роман «Дворянське гніздо» І.С. Тургенева.</p> <p><b>1860</b> — п'єса «Гроза» О.М. Островського.</p> <p><b>1860</b> — роман «Напередодні» І.С. Тургеєнва.</p> <p><b>1861</b> — «Записки з Мертвого Дому», «Скривджені і зневажені» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1862</b> — роман «Батьки і діти» І.С. Тургенева.</p> <p><b>1863</b> — роман «Що робити?» М.Г. Чернишевського.</p> <p><b>1866</b> — роман «Злочин і кара» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1863-1869</b> — роман «Війна і мир» Л.М. Толстого.</p> <p><b>1868</b> — роман «Ідіот» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1869</b> — роман «Обрив» І.О. Гончарова.</p> <p><b>1869-1870</b> — роман-хроніка «Історія одного міста» М.Є. Салтикова-Щедріна.</p> <p><b>1871-1872</b> — роман «Біси» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1872</b> — роман «Весняні води» І.С. Тургенева.</p>
--------------------	--

Художня література	<p><b>1873-1877</b> — роман «Анна Кареніна» Л.М. Толстого.</p> <p><b>1875</b> — роман «Підліток» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1879-1880</b> — роман «Брати Карамазови» Ф.М. Достоевського.</p> <p><b>1882-1886</b> — «Казки» М.Є. Салтикова-Щедрина.</p> <p><b>1888</b> — повість «Степ» А.П. Чехова.</p> <p><b>1889-1899</b> — «Воскресіння» Л.М. Толстого.</p> <p><b>1891</b> — повість «Дуель» А.П. Чехова.</p> <p><b>1891-1894</b> — книга «Острів Сахалін» А.П. Чехова.</p> <p><b>1896</b> — повість «Будинок з мезоніном», п'єси «Чайка», «Дядя Ваня» А.П. Чехова.</p> <p><b>1898</b> — «маленька трилогія» оповідань А.П. Чехова («Людина в футлярі», «Агрус», «Про кохання»).</p> <p><b>1899</b> — повість «Дама з собачкою» А.П. Чехова.</p> <p><b>1900</b> — повість «В яру», п'єса «Три сестри» А.П. Чехова.</p> <p><b>1903</b> — п'єса «Вишневий сад» А.П. Чехова.</p>
Живопис та архітектура	<p><b>1838</b> — закінчено будівництво Великого Кремлівського палацу (архітектор К.А. Тон).</p> <p><b>1839-1881</b> — будівництво храму Христа Спасителя в Москві (архітектор К.А. Тон).</p> <p><b>1847</b> — картини П.А. Федотова «Свіжий кавалер», «Свадання майора», «Вибаглива наречена».</p> <p><b>1851</b> — картини П.А. Федотова «Сніданок аристократа», «Анкор, ще анкор!».</p> <p><b>1857-1862</b> — будівництво Ново-Михайлівського палацу в Петербурзі (архітектор А.І. Штакеншнейдер).</p> <p><b>1861</b> — закінчено будівництво Миколаївського палацу в Петербурзі (архітектор А.І. Штакеншнейдер).</p> <p><b>1861</b> — картина «Сільський хресний хід на Пасху» В.Г. Перова.</p> <p><b>1862</b> — картина «Чаювання в Митищах поблизу Москви» В.Г. Перова.</p> <p><b>1862</b> — пам'ятник «Тисячоліття Росії» у Великому Новгороді на честь тисячоліття легендарного запрошення варягів на Русь (архітектор В. Гартман, скульптори М. Мікешин, І. Шредер).</p>

<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1863</b> — «бунт 14-ти»: 14 випускників Академії мистецтв залишили її на знак протесту проти академічних догм.</p> <p><b>1866</b> — картини В.Г. Перова «Приїзд гувернантки в купецький дім», «Трійка. Учні майстрові везуть воду».</p> <p><b>1871</b> — картина «Мисливці на привалі» В.Г. Перова.</p> <p><b>1871</b> — картина «Граки прилетіли» О. К. Саврасова.</p> <p><b>1872</b> — картина «Христос в пустелі» І.М. Крамського.</p> <p><b>1873</b> — «Портрет Л. Толстого» І.М. Крамського.</p> <p><b>1873</b> — картина «Бурлаки на Волзі» І.Ю. Рєпіна.</p> <p><b>1875-1883</b> — будівництво Імператорського Російського історичного музею імператора Олександра III (архітектор В.Й. Шервуд).</p> <p><b>1878</b> — картина «Жито» І.І. Шишкіна.</p> <p><b>1878</b> — картина «Бабусін сад» В.Д. Поленова.</p> <p><b>1878</b> — картина «Витязь на роздоріжжі» В.М. Васнецова.</p> <p><b>1879</b> — картина «Березовий гай» А.І. Куїнджи.</p> <p><b>1880</b> — картина «Старий млин» В.Д. Поленова.</p> <p><b>1881</b> — картина «Ранок стрілецької кари» В.І. Сурікова.</p> <p><b>1881</b> — картина «Оленка» В.М. Васнецова.</p> <p><b>1883</b> — картина І.Ю. Рєпіна «Хресний хід в Курській губернії», «Портрет П.М. Третьякова».</p> <p><b>1883</b> — картина «Невідома» І.М. Крамського.</p> <p><b>1883-1907</b> — спорудження храму «Спас-на-Крові» в Санкт-Петербурзі.</p> <p><b>1884</b> — картина «Невтішне горе» І.М. Крамського.</p> <p><b>1885</b> — картина «Іван Грозний та син його Іван» І.Ю. Рєпіна.</p> <p><b>1887</b> — картина «Бояриня Морозова» В.І. Сурікова.</p> <p><b>1888</b> — картина «Не чекали» І.Ю. Рєпіна.</p> <p><b>1888</b> — спорудження каплиці-пам'ятника «Героям Плевни» (архітектор В.Й. Шервуд).</p> <p><b>1889</b> — картина «Ранок в сосновому бору» І.І. Шишкіна.</p> <p><b>1890-1892</b> — будівництво Московської міської думи (архітектор Д.М. Чичагов).</p> <p><b>1891</b> — картина «Запорожці пишуть лист турецькому султану» І.Ю. Рєпіна.</p>
--	--

Живопис та архітектура	<p><b>1891</b> — картина «Взяття сніжного містечка» В.І. Сурікова.</p> <p><b>1895</b> — картина «Золота осінь» І.І. Левітана.</p> <p><b>1897</b> — картина «Весна. Велика вода» І.І. Левітана.</p> <p><b>1898</b> — картина «Богатирі» В.М. Васнецова.</p>
---------------------------	--

## Франція

Суспільно-політичне життя	<p><b>1824-1830</b> — правління Карла X, графа д'Артуа.</p> <p><b>1830 р., 27-29 липня</b> — Липнева революція.</p> <p><b>1930-1848</b> — правління Луї-Філіппа, проголошеного Королем французів.</p> <p><b>1848</b> — Лютнева революція.</p> <p><b>1848-1852</b> — Друга французька республіка.</p> <p><b>1848</b> — обрання Президентом Республіки Шарля Луї Наполеона Бонапарта, небожа Наполеона Бонапарта.</p> <p><b>1851</b> — державний переворот, здійснений Ш.Л.Н. Бонапартом.</p> <p><b>1852</b> — самооголошення Ш.Л.Н. Бонапартом імператором Другої імперії Наполеоном III.</p> <p><b>1852-1870</b> — Друга французька імперія.</p> <p><b>1870-1871</b> — Франко-прусська війна, яка закінчилась поразкою Франції.</p> <p><b>1870</b> — проголошена Третя Республіка.</p> <p><b>1871</b> — владу в Парижі захопила Паризька комуна, яка проіснувала з 18.03. по 28.05.1871 р.</p> <p><b>1871</b> — підписання Франкфуртського миру.</p> <p><b>1871</b> — президентство А. Тьєра.</p> <p><b>1871</b> — повстання в Алжирі проти французьких колонізаторів.</p> <p><b>1873-1879</b> — президентство М. Мак-Магона.</p> <p><b>1875</b> — конституція III Республіки.</p> <p><b>1879</b> — президентство Ж. Грєві.</p> <p><b>1884-1885</b> — Франко-китайська війна.</p> <p><b>1887-1894</b> — президентство Саді Карно.</p>
---------------------------	---

<p><b>Суспільно-політичне життя</b></p>	<p><b>1889</b> — I конгрес II Інтернаціоналу в Парижі, присвячений 100-річчю французької революції 1789 р.</p> <p><b>1889</b> — IV Всесвітня виставка в Парижі.</p> <p><b>1892</b> — Франко-російська військова конвенція.</p> <p><b>1894</b> — вбивство анархістами президента Саді Карно.</p> <p><b>1894-1895</b> — президентство Ж.П. Казимир-Пер'є.</p> <p><b>1894 -1895</b> — справа Дрейфуса. В 1899 р. Дрейфус був звільнений, а в 1906 — остаточно реабілітований.</p> <p><b>1895-1899</b> — президентство Ф.Ф. Фора.</p>
<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1830</b> — В газеті «Le Moniteur» були опубліковані шість «ордонансів» Ж -А. Полиньяка, що послужили початком революції 1830 р. Революція розділила романтиків та реалістів.</p> <p><b>1830</b> — розгромна стаття О. де Бальзака про п'єсу В. Гюго «Ернані» — застосування прагматичного методу до романтичної драми.</p> <p><b>1835</b> — поява першого в світі інформаційного агентства (засновник Ш.Л. Гавас). Згодом агентство налагодило отримання новин із зарубіжних газет, а також створило широку мережу власних кореспондентів і стало продавати отриману інформацію в паризькі і провінційні газети.</p> <p><b>1836</b> — створення першої масової газети в Європі «La Presse» («Преса»), засновник — Е. де Жирарден.</p> <p><b>1839-1842</b> — «Курс позитивної філософії» О. Конта, який став підґрунтям реалізму.</p> <p><b>1840</b> — стаття «Етюд про Бейля» О. де Бальзака.</p> <p><b>1855</b> — публікація в Парижі «Маніфеста реалізму» художника Г. Курбе.</p> <p><b>1856-1857</b> — видання журналу «Реалізм» (видавці — Л.Е.Е. Дюранті, А. Ассеза).</p> <p><b>1857</b> — публікація збірки статей «Реалізм» Ж.Ф.Ф. Юсоном (Шанфльорі).</p> <p><b>1857</b> — стаття «Реалізм» Жорж Санд.</p> <p><b>1858</b> — праця «Критичні досліді» І. Тена.</p> <p><b>1863-1864</b> — «Історія англійської літератури» І. Тена.</p> <p><b>1865</b> — брати Гонкури проголосили у передмові до роману «Жерміні Ласерте» «новий реалізм».</p>

<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1865-1869</b> — праця «Філософія мистецтва» І. Тена.  <b>1871</b> — видання паризькими комунарками «Офіційної газети Комуни».  <b>1871</b> — відкритий лист В. Гюго в газеті «Раппель» про амністію комунарів.  <b>1898</b> — стаття Е. Золя «Я звинувачую!», надрукована в газеті «L'Aurore» проти незаконного ув'язнення А. Дрейфуса.</p>
<p><b>Художня література</b></p>	<p><b>1825</b> — збірка «Театр Клари Газуль» П. Меріме.  <b>1827</b> — роман «Арманс» Стендаля.  <b>1827</b> — збірка балад «Гузла» П. Меріме.  <b>1829</b> — роман «Шуани» О. де Бальзака.  <b>1829</b> — роман «Хроніка часів Карла ІХ» П. Меріме.  <b>1830-1835</b> — повість «Гобсек» О. де Бальзака.  <b>1830</b> — роман «Червоне і Чорне» Стендаля.  <b>1831</b> — роман «Шагренева шкіра» О. де Бальзака.  <b>1832-1837</b> — збірка «Пустотливі оповідання» О. де Бальзака.  <b>1833</b> — роман «Ежені Гранде» О. де Бальзака.  <b>1833</b> — збірка новел «Мозаїка» П. Меріме.  <b>1834-1836</b> — роман «Червоне і біле» («Люсьєн Левен») Стендаля.  <b>1834-1835</b> р. — «Батько Горіо» Бальзака.  <b>1837-1843</b> — роман «Втрачені ілюзії» О. де Бальзака.  <b>1837-1839</b> — збірка «Італійські хроніки» Стендаля.  <b>1837</b> — роман «Банкірський дім Нюсінжена» О. де Бальзака.  <b>1838-1847</b> — роман «Блиск і зубожіння куртизанок» О. де Бальзака.  <b>1839</b> — роман «Пармський монастир» Стендаля.  <b>1842</b> — Передмова до «Людської комедії» О. де Бальзака.  <b>1842-1843</b> — публікація найпопулярнішого роману ХІХ століття «Паризькі таємниці» Е. Сю. Роман друкувався в 90 випусках газети «Journal des débats».  <b>1845</b> — новела «Кармен» П. Меріме.  <b>1845</b> — перша редакція роману «Виховання почуттів» Г. Флобера.</p>



<p style="text-align: center;"><b>Художня література</b></p>	<p><b>1849</b> — «Спокуса святого Антонія» Г. Флобера.</p> <p><b>1853</b> — «Лексикон прописних істин» Г. Флобера.</p> <p><b>1856</b> — роман «Пані Боварі» Г. Флобера. Після опублікування твору автор і двоє видавців були звинувачені в образі моралі й притягнені до суду в січні 1857 року. Суд виправдав автора.</p> <p><b>1862</b> — роман «Саламбо» Г. Флобера.</p> <p><b>1865</b> — роман «Жерміні Ласерте» Е. і Ж. Гонкурів, в передмові якого було наголошено про «новий реалізм» (натуралізм).</p> <p><b>1868-1869</b> — друга редакція «Виховання почуттів» Г. Флобера.</p> <p><b>1869-1870</b> — роман «Двадцять тисяч льє під водою» Ж. Верна.</p> <p><b>1872</b> — роман «Навколо світу за вісімдесят днів» Ж. Верна.</p> <p><b>1874-1875</b> — роман «Таємничий острів» Ж. Верна.</p> <p><b>1876</b> — «Легенда про святого Юліана Милостивого» Г. Флобера.</p> <p><b>1877</b> — оповідання «Проста душа» Г. Флобера.</p> <p><b>1881</b> — повість «Бувар і Пекюше» Г. Флобера.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1830</b> — Заснування архітектором А. Лабрустом «Раціональної школи архітектури» в Парижі.</p> <p><b>1830-1860-і рр.</b> — існування Барбізонської школи живопису (Представники: Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н.Діас, Ж.Ф.Мілле, Ш.Ф. Добіньї та інші).</p> <p><b>1831</b> — літографія «Гаргантюа» О. Дом'є — карикатура на короля Луї Філіпа.</p> <p><b>1833</b> — картина «Околиці Гранвіля» Т. Руссо.</p> <p><b>1835-1836</b> — серія літографій «Французькі типи» О. Дом'є і Ш. Трав'єса.</p> <p><b>1843-1850</b> — будівництво Бібліотеки Святої Женов'єви в Парижі (архітектор П. Лабруст).</p> <p><b>1845</b> — картини «Агар в пустелі», «Гомер і пастушки» Ж.-Б. К. Коро.</p> <p><b>1848</b> — картина «Повстання» О. Дом'є.</p> <p><b>1848-1849</b> — картина «Родина на барикаді» О. Дом'є.</p>

<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1849</b> — картини «Після обіду в Орнані», «Поховання в Орнані» Ж.Д.Г. Курбе.</p> <p><b>1849-1850</b> — картина «Дробильники каміння» Ж.Д.Г. Курбе.</p> <p><b>1850</b> — картина «Віятель» Ж.Ф. Мілле.</p> <p><b>1850-1855</b> — картина «На вулиці» О. Дом'є.</p> <p><b>1853</b> — картина «Повернення зі жнив» Ж.А.Е.Л. Бретона.</p> <p><b>1853-1870</b> — реконструкція Парижа під керівництвом префекта Ж.Е. Османа.</p> <p><b>1855</b> — на Всесвітній виставці в Парижі художник Г. Курбе влаштував «Павільйон реалізму».</p> <p><b>1857</b> — картини «Збиральниці колосся», «Анжелюс. Молитва задля врожаю картоплі» Ж.Ф. Мілле.</p> <p><b>1859</b> — картина «Смерть і дроворуб» Ж.Ф. Мілле.</p> <p><b>1860</b> — картина «Замок Пьєрфон» Ж.-Б. К. Коро.</p> <p><b>1860-1871</b> — будівництво церкви святого Августина (архітектор В. Балті).</p> <p><b>1861</b> — картина «Праля» О. Дом'є.</p> <p><b>1861-1875</b> — побудова Гранд-опера в Парижі (архітектор Ш. Гарн'є).</p> <p><b>1862</b> — картина «Вагон третього класу» О. Дом'є.</p> <p><b>1863</b> — картина «Людина з мотигою» Ж.Ф. Мілле.</p> <p><b>1863</b> — картина «Купання пастушкою гусей» Ж.Б. Мілле.</p> <p><b>1865-1866</b> — картина «Осінь, відліт журавлів» Ж.Б. Мілле.</p> <p><b>1866</b> — картина «Купання коней» Ж.Б. Мілле.</p> <p><b>1872</b> — картина «Молода пастушка» Ж. Б. Мілле.</p> <p><b>1875</b> — картина «Благовістя пастухам» Ж.Б. Лепаж.</p> <p><b>1884</b> — Перша вільна виставка, де були представлені 5000 полотен більш, ніж 400 художників.</p> <p><b>1887-1889</b> — будівництво вежі наскрізної металеві конструкції для Всесвітньої виставки в Парижі (інженер Г. Ейфель). Пізніше вежу назвуть його іменем, а вежа стане символом Парижа.</p>
--	---

## Англія

<p><b>Суспільно-політичне життя</b></p>	<p><b>1836</b> — утворення «Лондонської асоціації робітників».</p> <p><b>1836-1848</b> — чартистський рух в країні (від назви поданої в 1839 р. до парламенту петиції — Народної хартії).</p> <p><b>1837</b> — вступ на престол королеви Вікторії.</p> <p><b>1838</b>, 4 квітня — пасажирський пароплав «Сіриус» вперше відправився до берегів Америки.</p> <p><b>1840-1842</b> — за угодою Вайтангі (підписана представниками Великобританії та вождями маорі 8 лютого) Нова Зеландія була оголошена британським володінням. За Нанкінською угодою для англійської торгівлі відкривалось п'ять китайських портів і санкціонувалось захоплення Великобританією острова Сянган (Гонконг).</p> <p><b>1841-1845</b> — гурток літераторів «Молода Англія» в палаті общин в англійському парламенті (організатор Б. Дізраелі).</p> <p><b>1843</b> — на верфях Бристоль був спущений на воду пароплав з металевим корпусом «Великобританія» (інженер І. Кінгдом Брюнель). Це перший в світі металевий пароплав, який перетнув океан.</p> <p><b>1845</b> — створення товариства «Братські демократи» за участю англійських чартистів, польських та французьких емігрантів.</p> <p><b>1845-1849</b> — період Великого голоду в Ірландії, який спричинив масову еміграцію ірландців до Америки.</p> <p><b>1847</b> — Лондонський Конгрес «Союза справедливості».</p> <p><b>1851</b> — в Лондонському Гайд-парку під патронажем принца Альберта (чоловіка королеви Вікторії) відбулась Велика виставка промислових робіт всіх народів (Всесвітня виставка).</p> <p><b>1852-1853</b> — друга англо-бірманська війна.</p> <p><b>1853-1856</b> — Кримська війна. Англія входила до коаліції разом з Французькою, Османською імперією та Сардинським королівством проти Російської імперії.</p> <p><b>1857-1858</b> — повстання сипаїв (індійських солдат) проти колоніальної політики англійців.</p>
---	---

Суспільно-політичне життя	<p><b>1870</b> — закон про всезагальне навчання.</p> <p><b>1874</b> — розформування Британської Ост-Індської кампанії (існувала з 1600 р.).</p> <p><b>1875</b> — Великобританія придбала великий пакет акцій Суецького каналу в Єгипті («угода століття»).</p> <p><b>1878-1880</b> — друга англо-афганська війна.</p> <p><b>1879</b> — англо-зулуська війна.</p> <p><b>1880-1881</b> — перша англо-бурська (Трансваальська) війна.</p> <p><b>1885-1887</b> — третя англо-бірманська війна.</p> <p><b>1889-1902</b> — друга англо-бурська війна.</p>
Журналістика, критика, публіцистика	<p><b>1837</b> — «Історія Французької революції» Т. Карлейля.</p> <p><b>1838</b> — початок виходу газети чартистів в Йоркширі «Північна зірка» (засновник — адвокат О'Коннор).</p> <p><b>1840</b> — нарис «Твори Філдінга» В.М. Теккеря.</p> <p><b>1842</b> — памфлет «Лекції міс Тіклтобі з історії Англії» В.М. Теккеря.</p> <p><b>1843</b> — «Книга ірландських нарисів» В.М. Теккеря.</p> <p><b>1846-1847</b> — «Книга снобів» В.М. Теккеря.</p> <p><b>1850-1859</b> — журнал «Домашнє читання» (редактор Ч. Діккенс).</p> <p><b>1851</b> — трактат «Каміння Венеції» Дж. Рьоскіна.</p> <p><b>1851</b> — телеграфне агентство «Рейтер» в Лондоні (засновник німецький емігрант П. Рейтер).</p> <p><b>1857</b> — біографічне дослідження «Життя Шарлотти Бронте» Е. Гаскелл.</p> <p><b>1859</b> — «Походження видів» Ч. Дарвіна.</p> <p><b>1862</b> — «Система синтетичної філософії» Г. Спенсера.</p> <p><b>1865</b> — «Нариси критики: перша серія» М. Арнольда.</p> <p><b>1869</b> — праця «Культура та анархія» М. Арнольда.</p> <p><b>1870</b> — «Лекції з мистецтва» Дж. Рьоскіна.</p> <p><b>1871</b> — «Походження людини» Ч. Дарвіна.</p> <p><b>1873</b> — «Література і Догма» М. Арнольда.</p> <p><b>1875</b> — починає виходити газета «Універсальний щоденний реєстратор новин» (засновник — власник типографії Д. Волтер). З <b>1878</b> р. — вона виходить під назвою «Таймс».</p>

<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1888</b> — «Нариси критики: друга серія» М. Арнольда.  <b>1888</b> — починає виходити газета «Фінансові часи».  <b>1894</b> — починає виходити перша масова вечірня газета «Вечірні новини» (видавці — брати Хармсворти).</p>
<p><b>Художня література</b></p>	<p><b>1836</b> — «Нариси Боза» Ч. Діккеса.  <b>1836-1837</b> — роман «Посмертні записки Піквікського клубу» Ч. Діккенса.  <b>1837-1839</b> — роман «Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса.  <b>1837-1840</b> — повість «Записки Жовтоплюща» В.М. Теккерея.  <b>1838-1839</b> — роман «Пригоди Ніколаса Нікклбі» Ч. Діккенса.  <b>1841</b> — роман «Крамниця старожитностей» Ч. Діккенса.  <b>1843</b> — роман «Життя і пригоди Мартіна Чеззлвіта» Ч. Діккенса.  <b>1843</b> — роман «Минуле і сучасне» Т. Карлейля.  <b>1843-1848</b> — «Різдвяні повісті» Ч. Діккенса.  <b>1846</b> — роман «Сібілла, або Дві нації» Б. Дізраелі.  <b>1846</b> — збірка віршів братів Белл (сестер Шарлотти, Емілі, Енн Бронте).  <b>1846-1848</b> — роман «Домбі і син» Ч. Діккенса.  <b>1846</b> — роман «Вчитель» Ш. Бронте.  <b>1847</b> — роман «Джен Ейр» Ш. Бронте.  <b>1847</b> — роман «Грозовий перевал» Е. Бронте.  <b>1847-1848</b> — роман «Ярмарок марнославства» В.М. Теккерея.  <b>1848</b> — роман «Мері Бартон. Манчестерська повість» Е. Гаскелл.  <b>1848-1850</b> — роман «Історія Пенденніса, його удач і пригод, його друзів і найлютішого ворога» В.М. Теккерея.  <b>1849</b> — роман «Шерлі» Ш. Бронте.  <b>1849-1850</b> — роман «Життя Девіда Копперфілда, про яке він сам розповідає» Ч. Діккенса.  <b>1852-1853</b> — роман «Холодний дім» Ч. Діккенса.  <b>1852</b> — роман «Історія Генрі Есмонда, есквайра» В.М. Теккерея.</p>

Художня література	<p><b>1853-1855</b> — роман «Ньюкоми: Життєпис однієї досить пошанованої родини» В.М. Теккерея.</p> <p><b>1853</b> — роман «Кренфорд» Е. Гаскелл.</p> <p><b>1853</b> — роман «Віллет» Ш. Бронте.</p> <p><b>1854</b> — роман «Важкі часи» Ч. Діккенса.</p> <p><b>1855</b> — роман «Опикун» Е. Троллопа.</p> <p><b>1855</b> — роман «Північ і Південь» Е. Гаскелл.</p> <p><b>1855-1857</b> — роман «Крихітка Дорріт» Ч. Діккенса.</p> <p><b>1857-1859</b> — роман «Віргінці» В.М. Теккерея.</p> <p><b>1859</b> — роман «Адам Бід» Джордж Еліот.</p> <p><b>1859</b> — роман «Випробування Річарда Февереля» Дж. Мередіта.</p> <p><b>1860-1861</b> — роман «Великі сподівання» Ч. Діккенса.</p> <p><b>1860</b> — роман «Млин на Флоссі» Джордж Еліот.</p> <p><b>1860</b> — роман «Жінка в білому» В.В. Коллінза.</p> <p><b>1864-1865</b> — роман «Наш спільний друг» Ч. Діккенса.</p> <p><b>1864-1866</b> — роман «Дружини і дочки» Е. Гаскелл.</p> <p><b>1865</b> — роман «Вершник без голови» М. Ріда.</p> <p><b>1865</b> — повість «Алісині пригоди в Дивокраї» Л. Керолла.</p> <p><b>1868</b> — роман «Місячний камінь» В.В. Коллінза.</p> <p><b>1870</b> — роман «Таємниця Едвіна Друда» Ч. Діккенса (за- лишився незакінченим).</p> <p><b>1871-1872</b> — роман «Міддлмарч» Джордж Еліот.</p> <p><b>1873</b> — роман «Алмази Юстаса» Е. Троллопа.</p> <p><b>1876</b> — роман «Прем'єр-міністр» Е. Троллопа.</p> <p><b>1879</b> — роман «Егоїст» Дж. Мередіта.</p> <p><b>1881</b> — роман «Жінка в білому» В.В. Коллінза.</p> <p><b>1891</b> — роман «Тес з роду д'Ербервіллів» Т. Гарді.</p>
Живопис та архітектура	<p><b>1821</b> — картина «Віз для сіна» Д. Констебла.</p> <p><b>1823</b> — картина «Собор Солсбері з єпископського саду» Д. Констебла.</p> <p><b>1823-1852</b> — будівництво Британського музею в класичному стилі (архітектор Р. Смерк).</p> <p><b>1836-1865</b> — будівництво Парламенту в Лондоні в стилі неоготики (архітектори Ч. Беррі та О. Пьюджин).</p> <p><b>1841</b> — картина «Спляча Титанія» Р. Дадда.</p>

<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1844-1848</b> — будівництво Пальмового павільйону Палм-хаус в ботанічному саду Кью-Гарденз з металу і скла (архітектор Д. Бертон).</p> <p><b>1845</b> — картина «Привал художника в пустелі» Р. Дадда.</p> <p><b>1848</b> — організація «Братства прерафаелітів» (організатори Д. Г. Россетті, В.Х. Хант, Д.Е. Мілле).</p> <p><b>1851</b> — закінчено будівництво Кришталевого палацу, який був споруджений зі скла та сталі (ідея — архітектора-самоучки, ботаніка та садівника Д. Пакстона). Палац був зроблений в стилі, який в майбутньому здобуде назву модернізм.</p> <p><b>1854-1855</b> — картини «Бомбардування Севастополя артилерією англійців», «Нічний бій англійської батареї», «Англійські офіцери зустрічають Різдво», «В англійській траншеї», «Бій кавалерії 19 вересня 1854 р.», «Кладовище союзників під Балаклавою» В. Сімпсона.</p> <p><b>1854-1858</b> — картина «Суперечка: Оберон і Титанія» Р. Дадда.</p> <p><b>1856</b> — картина «Фауст і Маргарита» Л. Альма-Тадема.</p> <p><b>1857</b> — картина «Дитяча задача» Р. Дадда.</p> <p><b>1858-1859</b> — триптих «Минуле і теперішнє» художника А.Л. Егга.</p> <p><b>1859</b>, 31 травня — встановлений годинник на вежі Біг-Бен (архітектор О. П'юджин, годинникар — Е. Денісон, королівський астроном — Д. Ейрі).</p> <p><b>1861</b> — картина «Навчання дітей Хлодвіга» Л. Альма-Тадема.</p> <p><b>1865</b> — картина «Давньоєгипетські гравці в шахи» Л. Альма-Тадема.</p> <p><b>1876</b> — відкриття вокзалу Сент-Панкрас в Лондоні, який назвали «собором залізниць». Справжня пам'ятка неоготичної архітектури архітектурно складається з основного приміщення — дебаркадера, вміщеного в фасаді неоготичної будівлі «Мідленд Гранд Отель» (відкритий в 1873 році). Вокзал та залізнична станція побудовані за проектом архітектора Д.Г. Скотта та інженера В.Г. Барлоу.</p> <p><b>1888</b> — картини «Жінки Амфісса», «Зустріч Антонія та Клеопатри в 41 р. до н.е.» Л. Альма-Тадема.</p>
--	---

## Сполучені Штати Америки

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1846-1848</b> — військовий конфлікт між США та Мексикою, внаслідок чого Америка захопила більше половини мексиканської території.</p> <p><b>1848</b> — конвент в Сенека-Фоллз, перші збори жінок на захист своїх прав, на яких приймається Декларація почуттів (автор — аболіціоніста Е. Кеді Стентон).</p> <p><b>1849</b> — до Каліфорнії хлинуло тисячі народу, які дізнались про небувалі запаси золота. Перших золотошукачів назвали «людьми 49-ого».</p> <p><b>1860</b> — обрання 16-ого президента США А. Лінкольна, республіканця.</p> <p><b>1850</b> — закон «Про втікачів рабів», який вимагав повертати втікачів їхнім господарям.</p> <p><b>1860</b> — після перемоги президента А. Лінкольна одинадцять південних штатів оголосили про вихід зі складу США, створивши державу Конфедеративні Штати Америки.</p> <p><b>1861-1865</b> — Громадянська війна між Північчю та Півднем США.</p> <p><b>1862</b> — прийняття Акту про гомстедів. Згідно з ним будь-який громадянин міг отримати з державного фонду ділянку землі за умови, що він буде жити на ній і обробляти.</p> <p><b>1863</b> — вступ в дію Прокламації про звільнення рабів.</p> <p><b>1865-1869</b> — обрання президента Е. Джонсона.</p> <p><b>1867</b> — покупка Аляски в Російській імперії за 7,2 мільйона доларів.</p> <p><b>1869</b> — завершення будівництва першої Трансконтинентальної залізниці, яка з'єднала східне й західне узбережжя країни.</p> <p><b>1869-1877</b> — обрання президента У. Гранта, колишнього полководця армії Півночі за часів Громадянської війни.</p> <p><b>1870</b> — акт про Ку-Клукс-Клан як терористичну організацію.</p> <p><b>1872</b> — заснування першого в світі Єллоустонського національного парку, міжнародного біосферного заповідника.</p>
----------------------------------	--



<p><b>Суспільно-політичне життя</b></p>	<p><b>1873</b> — економічна криза в США.</p> <p><b>1876-1877</b> — війна за Чорні Пагорби між американцями та індіанцями.</p> <p><b>1877</b> — закінчення Реконструкції Півдня, новий прийом південних штатів в Союз на повноправній основі.</p> <p><b>1877-1881</b> — обрання президента Р. Гейза, за часів якого відбулось остаточне примирення Півночі й Півдня.</p> <p><b>1880</b> — внаслідок відстрілу бізонів індіанці були позбавлені свого основного промислу. Під тиском американців вони були змушені переселитись до резервацій.</p> <p><b>1881-1885</b> — обрання президента Ч. Алана Артура, який провів низку успішних реформ (в державному апараті, в громадянській службі та інші).</p> <p><b>1885-1889, 1893-1897</b> — президентство Г. Клівленда, який домогся процвітання економіки країни. За період другого терміну було відновлено золотий стандарт, утворено штат Юта.</p> <p><b>1897-1901</b> — президентство В. Мак-Кінлі, за часів якого країна вела чимало війн (зокрема з Іспанією, внаслідок якої США поширили свій вплив на Кубу, Пуерто-Рико, Гуам та Філіппіни).</p>
<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1841</b> — вийшов перший випуск газети «Нью-Йорк трибьон», в якій редактор Г. Грілі наголошував фур'єристські, а пізніше соціалістичні ідеї.</p> <p><b>1841</b> — есей «Довіра до себе» Р. Емерсона, в якій письменник декларував принцип "self-reliance", тобто право на власну духовну самостійність.</p> <p><b>1841</b> — есей «Думки про мистецтво» Р. Емерсона.</p> <p><b>1841</b> — стаття «Газетна критика» В.А. Джонса.</p> <p><b>1842</b> — есей «Трансценденталізм» Р. Емерсона.</p> <p><b>1843</b> — есей «Минуле і теперішнє» Р. Емерсона.</p> <p><b>1845</b> — стаття «Американська література. Її стан в наш час і перспективи на майбутнє» М. Фуллер.</p> <p><b>1845</b> — стаття «Американська література: її властивості й розвиток» Е.В. Джонсона.</p> <p><b>1846</b> — «Статті про літературу та мистецтво» М. Фуллер.</p> <p><b>1847</b> — стаття «Національне в літературі» Е. Дайкінка.</p>

<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1850</b> — стаття «Про критику і критиків» Е. Алана По.  <b>1853</b> — книга «Ключ до хатини дядька Тома» Г. Бічер-Стоу.  <b>1854</b> — «Звернення до жінок вільних штатів» Г. Бічер-Стоу.  <b>1857</b> — книга «Неминуча криза Півдня і як її зустріти» Г.Р. Гелпера.  <b>1862</b> — в газеті «Нью-Йорк трибьон» надрукована стаття «Прохання двадцяти мільйонів», яка закликала президента А. Лінкольна звільнити рабів.  <b>1865</b> — збірник «Янки в Канаді» та інші антирабовласницькі есеї» Г. Торо.  <b>1868</b> — стаття «Великий американський роман» Д.В. Дефореста.  <b>1869</b> — книга «Простаки за кордоном» Марка Твена.  <b>1889</b> — стаття «Євагеліє багатства» Е. Карнегі, в якій наголошувалось, що багаті люди повинні займатись благодійністю.  <b>1898</b> — книга «Американське рабство і невідкладний борг рабовласників» Е.В. Карузерса.  <b>1904</b> — збірник статей «Ганьба міст» Л. Стеффенса, який дав старт викриттю корупції в різних галузях державного життя.</p>
<p><b>Художня література</b></p>	<p><b>1843</b> — збірка «Травнева квітка, або Нариси звичаїв і характерів нащадків пілігримів» Г. Бічер-Стоу.  <b>1852</b> — роман Г. Бічер-Стоу «Хатина дядька Тома» Г. Бічер-Стоу.  <b>1856</b> — роман «Дред, повість про прокляте болото» Г. Бічер-Стоу.  <b>1857-1871</b> — збірка «Каліфорнійські оповідання» Ф. Брет Гарта.  <b>1859</b> — роман «Сватання священика» Г. Бічер-Стоу.  <b>1861</b> — роман «Життя на ливарних заводах» Р.Б. Гардінг Девіс.  <b>1862</b> — роман «Маргарет Гаус» Р.Б. Гардінг Девіс.  <b>1862</b> — роман «Перлина острову Орр» Г. Бічер-Стоу.  <b>1867</b> — збірка «Анекдоти Сата Лавінгуда» Д.В. Гарріса.</p>

<b>Художня література</b>	<p><b>1867</b> — роман «Міс Равенел йде до північан» Д.В. Дефореста.</p> <p><b>1867</b> — збірка оповідань «Знаменита жаба-стрибуха з Калавераса та інші оповідання» Марка Твена.</p> <p><b>1868</b> — збірка «Щастя Ревучого Табору» Ф. Брет Гарта.</p> <p><b>1869</b> — роман «Ольдтаунські старожили» Г. Бічер-Стоу.</p> <p><b>1872</b> — роман «Кейт Бомонт» Д.В. Дефореста.</p> <p><b>1873</b> — роман «Справа Везерла» Д.В. Дефореста.</p> <p><b>1873</b> — роман «Позолочене століття» Марка Твена (разом з Ч. Ворнером).</p> <p><b>1875</b> — повість «Чесний Джон Вейн» Д.В. Дефореста.</p> <p><b>1876</b> — повість «Гра з вогнем» Д.В. Дефореста.</p> <p><b>1876</b> — роман «Пригоди Тома Сойера» Марка Твена.</p> <p><b>1877</b> — роман «Мешканці Поганука» Г. Бічер-Стоу.</p> <p><b>1877</b> — збірка оповідань «Діпхевен» С. Орн Джунт.</p> <p><b>1879</b> — збірка оповідань «Старі креольські часи» Дж. Кейбла.</p> <p><b>1881</b> — роман «Кривавий розкол» Д.В. Дефореста.</p> <p><b>1882</b> — роман «Принц та жебрак» Марка Твена.</p> <p><b>1885</b> — роман «Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена.</p> <p><b>1887</b> — роман «Зурі» Д. Кіркланда.</p> <p><b>1889</b> — роман «Янки з Коннектикута при дворі короля Артура» Марка Твена.</p> <p><b>1894</b> — роман «Червоний знак доблесті» С. Крейна.</p> <p><b>1896</b> — роман «Особисті спогади про Жанну Д'Арк сера Луї де Конта, її пажа та секретаря» Марка Твена.</p> <p><b>1896</b> — роман «Край гостроверхих ялин» С. Орн Джунт.</p> <p><b>1896</b> — роман «Донька праці» Д.В. Дефореста.</p> <p><b>1899</b> — збірка оповідань «Чаклунка» Ч.В. Чесната.</p> <p><b>1900</b> — роман «Будинок, закритий кедрями» Ч.В. Чесната.</p> <p><b>1892</b> — роман «Меггі: дівчина з вулиці» С. Крейна.</p> <p><b>1900</b> — збірка оповідань «Син вовка» Джека Лондона.</p> <p><b>1900</b> — роман «Сестра Керрі» Т.А. Драйзера.</p> <p><b>1903</b> — збірка новел «Шістки та сімки» О. Генрі.</p> <p><b>1906</b> — збірки новел «Камні, що котяться», «Чотири мільйони» О. Генрі.</p>
-------------------------------	---

Художня література	<p><b>1907</b> — збірки новел «Серце Заходу», «Палаючий світильник» О. Генрі.</p> <p><b>1908</b> — збірки новел «Шляхетний шахрай», «Голос великого міста» О. Генрі.</p> <p><b>1910</b> — збірка новел «Коловорот» О. Генрі.</p>
Живопис та архітектура	<p><b>1851-1855</b> — будівництво висячого мосту через річку Ніагару (інженер Д. Реблінг).</p> <p><b>1859</b> — картина «Біля роялю» Д.Е. Мак-Нейл Вістлера.</p> <p><b>1860</b> — картина «Натюрморт з кавуном, грушами і виноградом» Л.М. Спенсер.</p> <p><b>1861</b> — картина «Гармонія в зеленому і рожевому: музична кімната» Д.Е. Мак-Нейл Вістлера.</p> <p><b>1862</b> — картина «Симфонія і білому № 1: дівчина в білому» Д.Е. Мак-Нейл Вістлера.</p> <p><b>1863</b> — картина «Симфонія і білому № 2: дівчина в білому» Д.Е. Мак-Нейл Вістлера.</p> <p><b>1865-1867</b> — картина «Симфонія і білому № 3: дівчина в білому» Д.Е. Мак-Нейл Вістлера.</p> <p><b>1866</b> — картина «Полонені на фронті» В. Гомера.</p> <p><b>1866</b> — картина «Дух війни вдома» Л.М. Спенсер.</p> <p><b>1871</b> — картина «Варіації в сірому та чорному. Портрет матері» Д.Е. Мак-Нейл Вістлера.</p> <p><b>1872-1875</b> — побудова Старого художнього музею в Бостоні в стилі вікторіанської готики (архітектор Д. Стургіс).</p> <p><b>1872-1877</b> — побудова церкви Трійці в Бостоні, в архітектурі якої окремі елементи романського стилю поєднувались з багатим застосуванням кольору, живопису та контрастної фактури каменю (архітектор Г.Г. Ричардсон, фрески Д. Ла Фаржа).</p> <p><b>1873</b> — картина «Кошик з молюсками» В. Гомера.</p> <p><b>1873-1876</b> — картина «Порив вітру» В. Гомера.</p> <p><b>1876</b> — картина «Клініка Гросса», «Шахісти» Т. Ікінса.</p> <p><b>1884</b> — будівництво приміщення вокзалу Бостон-Олбані в Честнат-Хіллі (архітектор Г.Г. Ричардсон).</p> <p><b>1884</b> — відкриття Бруклінського мосту (Манхеттен-Бруклін) в Нью-Йорку, будівництво якого тривало з 1869 по 1883 рр. Споруджений інженерами Д.О. і В. Реблінгами.</p>

<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1884-1889</b> — картина «Дружина художника та його собака сеттер» Т. Ікінса.</p> <p><b>1885</b> — картина «Тривожний сигнал про туман» В. Гомера.</p> <p><b>1885</b> — будівництво палацу Вілларда в Нью-Йорку (архітектурна фірма «Мак Кім, Мід та Вайт»).</p> <p><b>1886</b> — картина «Вісім дзвонів» В. Гомера.</p> <p><b>1886</b> — спорудження статуї Свободи у Верхній Нью-Йоркській бухті. Споруджена як подарунок США від Франції до Всесвітньої виставки 1876 р. і до 100-річчя американської незалежності (скульптор Ф. Бартольдї, інженер Г. Ейфель).</p> <p><b>1887</b> — будівництво Публічної бібліотеки в Бостоні (архітектурна фірма «Мак Кім, Мід та Вайт»).</p> <p><b>1889</b> — картина «Клініка лікаря Егню» Т. Ікінса.</p> <p><b>1890-і рр.</b> — використання каркасної системи та металевих конструкцій і залізобетону в архітектурі призвело до створення специфічного типу американського спорудження — хмарочоса в крипних містах США Нью-Йорку і Чикаго.</p> <p><b>1890-1897</b> — будівництво Вейнрайт Білдінг в Сент-Луїсі.</p> <p><b>1893-1894</b> — будівництво 106-метрового хмарочосу страхового товариства «Манхеттен» заввишки 18 поверхів із завершенням 8-поверховою вежею (архітектори Ф. Кімбел і Томпсон, інженер Ч. Браун).</p> <p><b>1894-1899</b> — будівництво гаранті Траст Білдінг в Буффало.</p> <p><b>1893</b> — картина «Полювання на лисицю» В. Гомера.</p> <p><b>1893</b> — будівництво «Мармурового палацу» в Ньюпорті для одного з членів родини Вандербілт (архітектор Р. Хант). Палац побудований в стилі архітектури Палладіо.</p> <p><b>1895</b> — будівництво палацу «Бітмор» в Ешвілі (Північна Кароліна), архітектор Р. Хант. Був побудований як копія палацу французьких королів доби Ренесансу для одного з членів родини Вандербілт.</p> <p><b>1901</b> — картина «Автопортрет» Е. Шинна.</p> <p><b>1902</b> — картина «Сніг у Нью-Йорку» Р. Генрі.</p>
--	---

# ЗМІСТ

<i>ПЕРЕДМОВА</i> .....	3
<b>РЕАЛІЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМ ХІХ СТОЛІТТЯ</b> .....	5
<b>РЕАЛІЗМ В РОСІЇ</b> .....	27
<b>РЕАЛІЗМ У ФРАНЦІЇ</b> .....	51
<b>РЕАЛІЗМ В АНГЛІЇ</b> .....	87
<b>РЕАЛІЗМ В США</b> .....	113
<b>СЕМІНАРСЬКІ ЗАНЯТТЯ</b> .....	138
<i>Семінарське заняття № 1. Роман-трагедія     Ф. М. Достоевського «Злочин і кара»</i> .....	138
<i>Семінарське заняття № 2. Роман Л. М. Толстого     «Анна Кареніна»</i> .....	158
<i>Семінарське заняття № 3. «Батько Горіо» і «Гобсек»     в контексті «Людської комедії» О. де Бальзака</i> .....	183
<i>Семінарське заняття № 4. «Пані Боварі» Г. Флобера     як новий тип Реалістичного психологічного роману</i> .....	197
<i>Семінарське заняття № 7. Англійський реалістичний роман     (на прикладі твору Ч. Діккенса «Домбі і син»)</i> .....	214
<i>Семінарське заняття № 8. «Дамська» версія     англійського реалістичного роману</i> .....	229
<i>Семінарське заняття № 9. Специфіка американського реалізму     в творчості Марка Твена (на матеріалі романів     «Пригоди Тома Соєра» та «Пригоди Гекльберрі Фінна)</i> .....	259
<b>ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ</b> .....	270
<b>ОРІЄНТОВНІ ПИТАННЯ ДО СЕМЕСТРОВОЇ ФОРМИ КОНТРОЛЮ</b> .....	388
<b>СПИСОК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ, РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ</b> .....	392
<b>РЕКОМЕНДОВАНА НАУКОВО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА</b> .....	393
<b>ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ГЛОСАРІЙ</b> .....	396
<b>СИНХРОНІСТИЧНІ ТАБЛИЦІ</b> .....	400

*Навчальне видання*

**Тверітінова Тетяна Іванівна**

**ІСТОРІЯ  
ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
XIX СТОЛІТТЯ**

**ДОБА РЕАЛІЗМУ**

**Навчальний посібник**

За зміст та якість поданих матеріалів відповідає автор

У виданні з навчальною метою(п. 6 ст. 15, ст. 23 Закону України  
«Про авторське право і суміжні права»)  
використані ілюстрації, що містяться у відкритому доступі в Інтернет

Науково-методичний центр видавничої діяльності  
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*  
Заступник завідувача НМЦ видавничої діяльності,  
відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*

Методист, редактор *О.А. Марюхненко*  
Комп'ютерна верстка й технічне редагування *В.І. Скрябіна*  
Художній редактор *Т.В. Нестерова*

Підписано до друку 30.11.2020 р. Формат 60x84/16.  
Ум. друк. арк.24,65. Обл.-вид. арк. 23,66.

Київський університет імені Бориса Грінченка,  
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.