

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

ТЕЛЕГІНА Н.І.

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Хрестоматія

**ІВАНО-ФРАНКІВСЬК**

**2018**

ББК 83.3 (3)

УДК 82 (1-87) 09

Телегіна Н.І. Зарубіжна література другої половини ХХ століття.  
Хрестоматія. – Івано-Франківськ: 2018. – 150 с.

В хрестоматії зібрані авторські статті, присвячені актуальним питанням сучасного літературознавства. Хрестоматія розрахована на студентів філологічних відділень і відкриває можливості детального вивчення проблематики, жанрових і стильових особливостей творів англійських, французьких, німецьких та американських письменників. Належна увага у включених в хрестоматію статтях надається також питанню творчого метода. Комплексне вивчення запропонованих матеріалів сприятиме розумінню процесів, які відбувалися в європейській і американській літературі другої половини ХХ століття.

Рецензенти:

Доктор філологічних наук, професор, завідуючий кафедрою світової літератури і порівняльного літературознавства

Козлик Ігор Володимирович

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології  
Тернопільського Національного Педагогічного Університету імені  
Володимира Гнатюка Довбуш Ольга Іллівна

Друкується за ухвалою вченої ради факультету іноземних мов  
Прикарпатського Національного університету імені Василя Стефаника від  
26.12.2018 р. (Протокол №1)

Телегіна Н.І., 2018

## **ЗМІСТ**

### **РОЗДІЛ І. ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОБРИТАНІЇ**

**Жанрові особливості роману Чарльза Персі Сноу «Повернення додому»**

**Стильові особливості роману Мюріел Спарк «На публіку»**

**Жанрова своєрідність роману Грема Гріна «Тихий американець»**

**Особливості композиції роману Г. Гріна "Комедіанти"**

**Особливості художнього методу Айріс Мердок (на матеріалі роману «Чорний Принц»)**

**Інтертекстуальність в романі Джона Фаулза «Подруга французького лейтенанта»**

### **РОЗДІЛ ІІ. ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ**

**Особливості творчого методу Франсуази Саган на матеріалі роману «Трохи сонця в холодній воді»**

**Символіка в романі Ельзи Тріоле «Троянди в кредит»**

**Проблематика роману Ерве Базена «Подружнє життя»**

**Роль контрасту у романі Ельзи Тріоле «Троянди в кредит»**

### **РОЗДІЛ ІІІ. ЛІТЕРАТУРА НІМЕЧЧИНИ**

**Своєрідність творчого методу Генріха Белля на матеріалі роману «Очима клоуна»**

**Особливості реалізації концепції історичного роману Ліона Фейхтвангера в його творі „Іспанська балада”**

### **РОЗДІЛ ІV. ЛІТЕРАТУРА США**

**Роль прийому контрасту в романі ДЖ. Д. Селінджера «Над прірвою у житті»**

**Жанрові особливості твору ДЖ. Д. Селінджера «Над прірвою у житті»**

**Іронія в романі Джона Чівера "Буллет-парк"**

**Особливості вираження мовними засобами психологічного аспекту у п'єсі Юджина О'Ніла "Пристрасті під в'язами"**

**Стильові особливості новелістики Ірвіна Шоу**

## ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

К.ф.н. Телегіна Н.І., Кузик Х.М.

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
Україна*

### **Жанрові особливості роману Чарльза Персі Сноу «Повернення додому»**

Теоретичне осмислення «роману» як жанру припадає на Новий час, а саме – на XVII ст. Система жанрових різновидів роману формувалася історично, і стійко утвердилася у свідомості дослідників та читачів. Ключовими для визначення належності роману до того чи іншого жанрового різновиду у кожному конкретному випадку стають різні чинники змісту та форми твору. Ю.Ковалів вважає, що єдиної класифікації жанрових різновидів роману немає. За тематикою вони поділяються на соціальні, соціально-побутові, родинно-побутові, історичні, воєнні, філософські, інтелектуальні, психологічні, сентиментальні, сатиричні, пригодницькі, детективні, документальні, автобіографічні, біографічні, жіночі, науково-фантастичні, еротичні, мариністичні, урбаністичні, утопічні та ін. [3]. Також можна класифікувати романи за часом розгортання сюжету, за синтетичною структурою, чи за типом написання. «Будь-які класифікації жанрових різновидів роману є дискусійними, одностайності серед науковців, відповідно, бути не може» [3]. Тому й часто виникають суперечності щодо визначення жанру конкретного роману. Сам Ч.П. Сноу вважає роман «Повернення додому» психологічним, та в сучасній літературі рідко трапляються романи, написані в рамках виключно одного жанрового різновиду. Тому завданням статті є дослідити, чи присутні в цьому творі аспекти інших жанрових різновидів і з цією метою проаналізувати тематику і проблематику роману.

«Повернення додому» є сюжетним продовженням роману «Пора сподівань», і входить до циклу романів «Чужі і брати». Події відбуваються у

Лондоні напередодні, підчас Другої Світової Війни та у перші повоєнні роки. Автор не висловлює свого ставлення до цих подій. Але у творі весь час відчувається напруга війни, хоч головні герої роману не є її безпосередніми учасниками. В романі не описуються битви, переговори, тощо. Тобто, це суспільно-політичне явище у центрі оповіді не стоїть. Війна виступає в цьому творі як тло, на якому розгортається особисте життя героя. Для роману характерний хронологічний виклад подій. Час від часу, але впродовж всієї історії, згадується війна: “*I was frightened just as I had been on the night of Munich.*” [1,53] (Я був наляканий, як у ніч подій у Мюнхені.), “*I made some plans for us after the war.*” [1,69] (Я спланував дещо для нас на час після війни.), “*...so early in the war...*” [1,78] (...на початку війни...), “*She had never pressed me what I should choose when the war ended.*” [1,148] (Вона ніколи не нав’язувала мені, що робити, коли війна закінчиться.), “*...right in the middle of the war.*” [1,157] (...якраз посеред війни.), “*It was war-time, however...*” [1,195] (Це був час війни, проте...), “*We were waiting for the invasion.*” [1,208] (Ми очікували на вторгнення.), “*Towards the end of the summer, when the flying bombs stopped and we could talk in peace, they [Vera and Norman] visited me together several times.*” [1,210] (Ближче до кінця літа, коли бомби вже перестали падати, вони [Віра і Норман] відвідували мене разом кілька разів.), “*...just after the German war had ended...*” [1,216] (...якраз після того, як закінчилась німецька війна...), “*Now that the war was over...*” [1,235] (Тепер, коли війна закінчилась...). Ці згадки про війну є певною мірою символічними, оскільки одночасно зі змінами на фронті, у душі головного героя також відбуваються зміни. Він багато роздумує, переживає, шукає себе, намагається вибороти увагу Шейли, та, врешті-решт, здається. Наприкінці роману він констатує: “*Our life of the ‘thirties, our war-time life, was over now.*” [1,280] (Наше життя в тридцяті роки, наше життя під час війни, тепер закінчилось.). Льюїс нарешті знайшов те, чого прагнув – спокій.

В реалістичному зображенні життя верхівки англійського суспільства відчуваються критичні нотки. Описуючи святковий стіл Поля Лафкіна автор заявляє: “*There was more food and drink than at most wartime dinners.*” [1,139]

(Там було більше їжі та напоїв, ніж на будь-якому іншому обіді під час війни). Автор показує, що чиновники отримували свої посади шляхом використання службового становища, хитрості та брехні. “Список нагород” – це яскравий приклад того, як за допомогою корупції можна було стати лордом, чи героєм. Його складав Гектор Роуз, начальник Еліота, зі своїм найближчим оточенням, і потрапляли в нього не ті, хто на це заслуговував: “... it was a modern invention that the list should be systematized by civil service checks and balances.” [1,283] (... це був сучасний винахід, який мав бути систематизованим за даними з чеків та балансів держслужбовців.). На фоні таких серйозних подій у країні прагнення до збагачення і титулів тих, від кого залежали долі багатьох людей, викривається автором, що свідчить про наявність у романі соціальної проблематики.

В романі знаходимо і відбиток політичних скандалів того часу. Секретар кабінету міністрів Гектор Роуз, який спочатку здавався Еліоту непідкупним, у ході війни починає розуміти, що політика не може вестися в білих рукавичках “...we shan't come out with clean hands.”[1,250] (...ми не вийдемо з цієї справи з чистими руками.). Це людина, яка впевнено і твердо йде до своєї мети, яку йому підказують інтереси власної кар'єри. Поль Лафкін – нескромний і цинічний «командир промисловості», готовий нав'язати власні переконання міністрам. Ця людина багатіє на війні, ненаситна в своїй жадібності та впевнена в своїх силах. Лорд Бевіл, Гектор Роуз, Поль Лафкін – це люди, в яких персоніфікується та машина влади, в роботі якої бере участь Еліот, спочатку завзято, потім все менш активно. Під кінець роману діяльність у сфері управління для нього стає обтяжливою. Він втрачає надію щось змінити. Коли проходить друге інтерв'ю Джорджа Пассанта, друга Еліота, головне, чим мотивують свою відмову керівники – це те, що він уже не молодий, і не принесе ніякої користі їхній справі. Тут Еліот не витримує і виголошує: «Aren't you making very heavy weather of it? Here's a man everybody agrees to have some gifts. We're thinking of him for a not desperately exhaled job. As a rule we can pass people, like Cooke, for example, without half this trouble. Does anyone consider that Cooke is a quarter as

competent as Passant?» [1, 315] (Чи ви не перебільшуєте? Всі погоджуються, що він має хист до нашої справи. Ми ж не пропонуємо йому надзвичайно обтяжливу роботу. Як правило, ми зараховуємо таких як Кук, навіть не задумуючись. Може хтось вважає, що він хоч на чверть такий компетентний як Пассант?) Друге інтерв'ю, і наведення довідок показані в романі як лицемірні трюки з метою створення враження демократичних способів відбору, коли рішення вже і так прийнято, оскільки за кандидатом на посаду ніхто не стоїть.

У зв'язку із соціальними проблемами піднімаються і певні морально-етичні проблеми, зокрема роль грошей в сучасному суспільстві, і гонитва за грошима. В цьому плані цікавим є образ Робінсона, який одержимий манією витягнути гроші з людей, чого б це йому не вартувало. Для цього він навіть маніпулює людськими почуттями: *“You [Sheila and Lewis] are treating me very badly. Don't talk of millions to people who need money.”* [1,18] (Ви [Шейла і Льюїс] ставитесь до мене дуже погано. Не говоріть про мільйони тим, кому потрібні гроші). Користуючись довірою заможних людей, він отримує від них гроші, говорячи в очі лестоці, а поза очі – розносячи плітки. Однією з його жертв стала і Шейла, жінка, яка вірила у те, що зможе допомогти відродити його видавничу справу: *“He had been trying on Sheila his alternative version of his technique of multiple approach”* [1,19] (Він випробовував на Шейлі альтернативний варіант своєї техніки багаторазового підходу). Для когось плітки – це розвага, але для Шейли чути їх було на межі терпимості. Говорили і про її душевне захворювання, про проблеми в особистому житті, про захоплення жінками, що не могло залишити її байдужою. Для неї це було принизливо і вбивчо діяло на її психіку.

Навіть батько Шейли, священик, не є позбавленим меркантильних міркувань: *«All he had done was marry money...»* [1,25] (Все, що він був зробив, - одружився на грошах...). Після смерті своєї дочки він не довго мучився в скорботі, а одразу ж поспішив вирішити питання з орендою її будинку, щоб не переплатити зайвої копійки: *“...the subject he [Mr.Knight] wanted to get clear before they [Mrs. And Mr. Knight] left next day was no more intimate than the*



*lease of the house” [1,91] (Питання, яке він [Містер Найт] хотів з’ясувати перед тим, як вони [Містер і Місіс Найт] поїдуть додому наступного дня, було не таким вже й особистим, воно стосувалася оренди будинку).* Можливо, саме така приземленість і відштовхувала Шейлу від її батьків. Вона не любила їхніх візитів, і приїзд батьків одного вечора назвала нетолерантним втручанням. Вона не вийшла їх зустріти, з огидою ледве обійняла батька, та уникала розмов з матір’ю сам-на-сам.

Хитрість у романі зображена як безпрограшний спосіб досягнення цілей. Нею користувалися всі – від таких людей, як Робінсон до таких, як міністр: *“His politeness often ended with a malicious flick: but this was just politeness for his own sake” [1,123] (Його ввічливість часто закінчувалась роздратованим тремтінням: але ця ввічливість була йому на руку).* Конфлікт між індивідуалістичними прагненнями і бажаннями та прийнятими соціальними нормами спостерігається у душі Еліота, який сподівається зробити кар’єру «чистими руками», але все частіше мусив іти на моральні компроміси під тиском системи. В романі прослідковується антитеза: моральність -аморальність. Вчинки певних героїв є аморальними: факти того, що чиновники наживалися на війні, нешляхетне поводження Робінсона з Шейлою, стосунки у сім’ї Найтів, зрештою саме через свої моральні цінності Еліот розчарувався у роботі в Міністерстві.

Роман «Повернення додому» є психологічно глибоким твором. Він обрамлений двома поверненнями Льюїса додому. Спочатку він повертався туди, де на нього чекала Шейла: *« I felt an edge of anxiety, a tightness of nerves, as always I did going home after an absence, even an absence as short as this» [1,3] (Я почувався стривоженим та роздратованим, як завжди, коли повертався додому після відсутності, навіть такої короткої, як ця).* Це почуття супроводжувало його майже весь час. Шейла рідко цікавилась його життям, думками, а натомість – була зосереджена на власних пориваннях. Їй була важлива його підтримка, хоч вона часто казала, що не потребує цього. Льюїс багато думає про дружину, аналізує її поведінку та зі співчуттям ставиться до хворої, пробачаючи всі її примхи. Еліот вдається до

ремінісценцій та шукає виправдання своїй дружині: “...*she tried to find someone to love, she tried to find psychiatrists and doctors who would tell her why she could not. Then, all else failing, she fell back on me, who still loved her, and let me marry her*” [1,5] (...вона намагалася знайти людину, яку змогла б покохати, шукала допомоги психіатрів та лікарів, які сказали би їй, чому вона не може цього зробити. Та вкотре переконавшись у марності своїх сподівань, дозволила мені взяти себе за дружину, а я її все ще кохав).

Моральний аспект взаємовідносин чоловіка і жінки розкривається через опис поведінки Еліота, який, по суті, поставив Шейлу у безвихідне становище, що примусило її дозволити йому піклуватися про себе. Вона не обіцяла йому кохання. Льюїс позбавив Шейлу можливості бути щасливою. Він знав, що на нього чекає. Часто між ними відбувалися сварки, і Шейла звинувачувала Еліота в його невинній жертві: “*You’ve sacrificed things you value, haven’t you? You used to mind about your career. And you’ve sacrificed things most men want. You’d have liked children and a satisfactory bed. And do you think I’m grateful?*” [1,39] (Ту пожертвував тим, чим дорожив, чи не так? Ти хотів блискучої кар’єри. Ти пожертвував тим, чого хоче більшість чоловіків. Ти ж хотів би дітей і задоволення. І ти думаєш, що я вдячна?). Моральний аспект в романі тісно переплітається з психологічним аспектом, в якому значне місце займає психологічна, емоційна і фізична залежність Еліота від Шейли і складності їх взаємовідносин. Еліот, який дуже високо цінує в людях порядність і сам намагається у всіх життєвих ситуаціях залишитися порядною людиною, саме з беззахисною через хворобу Шейлою дозволяє собі сумнівний вчинок з точки зору порядності і декларування своєї готовності підтримувати Шейлу. Відчуваючи, що втрачає її Льюїс повідомляє її коханому про її психічне захворювання, точно прорахувавши, що дізнавшись про це, хлопець покине її. Це було проти інтересів Шейли. Оскільки Льюїс знав, що Шейла старанно приховувала цей факт від усіх, а йому довіряла, – це була зрада її довіри.

Еліот знав, що Шейла його [Еліота] не кохає, але якщо вона залишиться сама, то через відчай, самотність, стане для нього легкою здобиччю. «I don’t

love you! But I trust you» [1,182] (Я не кохаю тебе! Але я довіряю тобі). Він зробив так, щоб Шейла потребувала його «допомоги», хоча вона не дякувала йому за це. Цей вчинок породжує зовнішній психологічний конфлікт між Еліотом та Шейлою.

Внутрішній психологічний конфлікт Еліота виникає між його холодним і схильним прораховувати людей та ситуації, розумом і його щирим бажанням залишатися порядною людиною. Пристрасть Шейли йому не вдається розпалити холодним розрахунком і психологічним аналізом. Проте Еліот потребує її. Він відчуває відповідальність за неї. Еліот позбавив її права вибору, відчував провину за те, що відібрав у неї коханого, і, загнавши в глухий кут, змусив жити з нелюбом, який про неї добре піклується і намагається її зрозуміти. В результаті виникає психологічний конфлікт між коханням та прагненням кар'єрного росту. По суті, любовні перипетії заважали кар'єрі Еліота, якої він так прагнув. Шейла не ходила з ним на звані вечори. Зазвичай, такі зібрання проводились для вузьких кіл, і, переважно, нічого важливого там не відбувалося: чоловіки обговорювали своїх жінок, але це було необхідною складовою побудови ділових стосунків. Льюїс звик, що Шейла залишалася вдома, викурювала одну за одною сигарети та слухала старі платівки. Він не перешкоджав її захопленням: *“I welcomed anything that would give her interest or hope” [1,7] (Я підтримував усе, що б додало їй зацікавлення або надії)* *“I did my best for her” [1,7] (Я робив для неї все, що міг)*. Навіть коли Шейла, здавалося, захопилася Робінсоном, Еліот знав, що це довго не протриває, і вона буде знову належати йому.

Виточений психологізм автора проявляється в змалюванні душевного стану Еліота. Хвороба, безвихідь, відсутність сенсу життя після всіх спроб його знайти привели Шейлу до самогубства. В цей момент Льюїс знаходився в клубі. Він завжди відчував стан Шейли, і коли треба повернутися додому, зателефонувати, щоб не сталося біди. Але цього разу він вперше не зробив цього вчасно. Автор підштовхує читача до підозри, чи не тому так вчинив Льюїс, що стомився від проблем, які створювала Шейла і навмисне не

перешкодив долі відібрати у нього дружину. Після самогубства Шейли психологічно втомлений Еліот у своїх суперечливих думках зайнятий відстоюванням свого права на свободу вибору. Сумління його не мучить, натомість йому стає важливим інше питання: чому вона не залишила йому жодної записки після всіх років спільного життя? Еліот тільки шкодує, що за скільки років, які вона в нього забрала, він не заслужив і слова. Його хвилює думка, що про це подумують люди. Він запрошує старого друга Чарльза Марча, щоб засвідчити її «природну смерть», та рука Марча на цей підпис не піднялась: «It's not worth it. – Are you sure? – Quite sure» [1,85] (Це того не варте – Ти впевнений? – Так).

Повною протилежністю Шейли є нове кохання Еліота – Маргарет. Еліот – типовий англієць, зовсім не схильний бути відкритою книгою для супутниці життя, а роки життя з Шейлою, коли він не міг собі дозволити відкрито виказувати свої емоції, побоюючись її реакції, зробили його ще більш закритим. Маргарет не сприймає таких відносин, коли двоє близьких людей не довіряють один одному. Їй недостатньо фізичної близькості, їй потрібне взаєморозуміння, повага, співпереживання, спільне вирішення спільних проблем. Зовні Еліот намагається жити за новими правилами, та Маргарет відчуває, що він не до кінця зрозумів, що вона від нього хоче, і що він залишається чужим: *“You're always trying to slip out of the present moment, and I won't take it anymore”* [1,173] (Ту завжди намагаєшся вислизнути з теперішнього, і я більше не можу з цим жити) *“With those who don't want much of you, you are unselfish.. With anyone who wants altogether, you're cruel”* [1,163] (З тими, кому від тебе нічого не потрібно, ти не є егоїстом. А з тими, хто хоче все – ти жорстокий). Гордість і бажання зберегти свою незалежність, страх перед психологічною залежністю від жінки не дають Еліоту зупинити Маргарет, коли вона вирішує піти. Вона була незадоволеною тим, що він уникав духовної близькості і саме тому залишила його. Еліот ніби і хотів одружитися з Маргарет, але постійно відтягував, так йому було зручніше: *“No, I thought, I would not break this paradisaal state; let us have it for a little longer”* [1,146] (Ні, я подумав, я не зруйную ці райські відносини; нехай

вони тривають довше). Чоловічий егоїзм Еліота змальований автором у найтонших психологічних дрібницях. Коли Еліот нарешті зрозумів, що хоче бути з Маргарет, то не пошкодував ні її чоловіка, ні їхнього сина. Льюїс кликав жінку на побачення, та ,користуючись її відданою любов'ю, отримував те, що хотів: *"If I took you on your terms, I should lose what I want most of all. I'm not thinking of you now, I'm just thinking of myself"* [1,29] (*Якщо я прийму твої умови, то втрачу те, чого хочу найбільше. Я не думаю про тебе зараз, я думаю про себе*). Еліот фактично не залишив Маргарет вибору іншого, ніж зруйнувати свою сім'ю.

Порівняльно-психологічний аналіз, який подумки проводить Еліот, сумуючи то за Шейлою, то за Маргарет, сприяє розкриттю його психологічного стану. Йому подобалось те, що поряд з Шейлою він завжди відчував себе в дії, а з Маргарет «ніби вдома». Зруйнувавши сім'ю Магарет, він повернув собі щастя нещастям інших. Психологічний аспект тут знову тісно переплітається з морально-етичним. Як і у випадку одруження з Шейлою, ціна – моральний компроміс із своїм сумлінням. Маргарет подарувала Еліоту сина. Коли той важко захворів, Льюїс не тямив себе від страху та злості , і казав, що якщо його дитина приречена на смерть, то нехай всі помруть. Відчуття моральної провини заважає Еліоту звернутися за допомогою до першого чоловіка Маргарет. Але Холліс був більше, ніж просто лікарем. Він був людиною з відкритим серцем, яка готова допомогти, чим може незалежно від того, кому, а в цьому випадку – сину його коханої від того, хто її у нього забрав. Спільна боротьба за життя маленького сина Джеймса по-справжньому зближує Еліота і Маргарет. Відчуження, яке так довго існувало між ними, нарешті зникає. Гонор та егоїзм Еліота відступають на задній план в екстремальній ситуації, в якій їх об'єднує спільна мета – врятувати життя їхньої дитини. Вони дійсно стають рідними людьми, одним цілим – родиною.

Тепер Еліот повертається додому разом з Маргарет. Це повернення є бажаним. Він мріяв про нього все своє життя. І вперше він не сповільнив, а пришвидшив свій крок: *"Now, walking with Margaret, that dread was gone. In*

*sight of home my steps began to quicken, I should soon be there with her” [1,400]*  
(Тепер я йшов поряд з Маргарет, страх зник. Мій крок почав пришивидшуватись коли я побачив наш дім, у якому я скоро буду з нею).

Отже, проаналізувавши проблематику та характери героїв у романі «Повернення додому», можна зробити висновок, що за жанровим різновидом твір є в першу чергу психологічним, оскільки в ньому наявні зовнішній і внутрішній психологічні конфлікти. В творі присутній глибокий аналіз психологічного стану героїв, а їхні вчинки зумовлені душевними переживаннями. Але в романі також присутні морально-етичний та соціальний аспекти. Соціальний аспект у свою чергу загострюється політичним фоном розгортання подій. Через політичну ситуацію в країні долі головних героїв не переломлюються. Війна – це фон для викриття соціальних вад верхівки англійського суспільства. Тому, політичним роман вважати не можна. Роман «Повернення додому» є психологічним, морально-етичним, соціальним романом. Взаємопроникнення жанрових різновидностей роману в одному творі є типовою рисою сучасної літератури.

Література:

1. Snow, C.P.Snow. Homecomings/ London,1957. - 400 p.
2. Snow, C.P.Snow. Time\_of\_Hope [Electronic resource]: [Electronic Data]. – Mode of access: [https://books.google.com.ua/books?id=OaNuuCI6yQgC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=love&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=OaNuuCI6yQgC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=love&f=false) (viewed on April 27, 2016). – Title from the screen.
3. Васьків М. Проблема класифікації жанрових різновидів роману [Електронний ресурс]/М.Васьків. – Електронні дані. – Кам’янець-Подільський: Кам’янець-подільський університет імені Івана Огієнка, 2012] – Режим доступу: <http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TZwiaz6/10Waskiw.pdf> (дата звернення 27.04.2016 р.). – Назва з екрана.

**К.ф.н., доц. Телегіна Н.І., Тюшка А. Р.**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
Україна*

### **Стильові особливості роману Мюріел Спарк «На публіку»**

Мюріел Спарк – відома британська письменниця, поетеса і критик, майстер сатири, володар ордену Британської імперії та численних літературних нагород. Питанню розвитку британської сатиричної традиції в творчості М. Спарк присвячені монографії І. Києнка і А. Массі. І. Києнко акцентує блискучу стилістичну майстерність авторки, яка змогла зробити своїх персонажів не лише надзвичайно смішними, а й реалістичними. А. Массі вважає, що для неї більш характерний сарказм, ніж комізм, що для письменниці абсурдний не світ, а пануюча в ньому система пріоритетів.

Роман «На публіку» цілком вкладається в рамки британської сатиричної традиції.

Сатира – це негативне переосмислення об'єкта зображення, специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, зорієнтований на заперечення об'єкта висміювання через почуття презирства, обурення, гніву [1]. Лицемірство – основна риса, проти якої спрямована сатира М. Спарк. У творах письменниці вона направлена на представників середнього класу, на духовенство, а у досліджуваному романі – на світ кіно. Ілюзорність цінностей, зокрема в шоу-бізнесі, є основною темою роману «На публіку», що знаходить своє вираження у протиріччях між тим, що відбувається насправді, та тим, як це бачить оточення.

Мюріел Спарк сатирично зображає світ кінобізнесу, який створює міфи. Міфом є публічний образ сім'ї Крістоферів. Між ними не тільки немає того казкового кохання, про яке навперебій пишуть журналісти, їх взагалі практично нічого не зв'язує. Для їхніх романтичних фотосесій у ліжку прес-секретар Франческа власноруч його і розстелює, а коли Фредерік тривалий час не з'являється вдома, саме вона хвилюється більше, ніж Аннабель, яка практично не помічає відсутності чоловіка. Тим не менше *'... they were proud of each other in the eyes of their expanding world where he was considered to be deeply interesting and she highly talented.'* [2, с. 32] («... у їх щодня ширшому світі, де Фредерік вважався глибокою натурою, а Аннабель надзвичайно талановитою, ніхто не сумнівався, що вони пишуться один одним»). Сатиричне зображення впливу міфів набирає форми гротеску як у випадку з розрекламованою сексуальністю Леді-Тигриці Аннабель, яка в романі руйнує стереотипне уявлення про стриманих, холодних і врівноважених британців: *'Later, even some English came to believe it [in the foundry of smouldering sex beneath all that expressionless reserve], and certain English wives began to romp in bed far beyond the call of their husbands, or the capacities of their years, or any of the realities of the situation'* [2, с. 41] («Дійшло до того, що цьому [шаленому темпераменту під личиною зовнішньої холодності] повірили навіть деякі англійці: деякі заміжні дами почали таке виробляти у ліжку, що ніяк



неможливо було поєднати ні з бажаннями їх чоловіків, ні з можливостями віку, ні з реальністю взагалі»).

Сама Анабель теж є міфом, її краса та образ, що з'являється на екранах, канонізуються шоу-бізнесом. У житті вона виглядає дівчиною з Уейкфілду, з гострим личком і волоссям мишачого кольору, невеликими очима, які на екрані здаються великими завдяки майстерності знімальної групи. Цей парадокс підсилюється фактом: у однієї з коханок Фредеріка, елегантної жінки з Південної Кароліни та дружини режисера, було значно більше від тигриці й аристократки, ніж у крихітки Анабель.

Більше того, Англійська Леді Тигриця має дуже приблизне уявлення щодо того, як потрібно грати. Зазвичай вона просто займає перед камерою позу, рекомендовану режисером, а решта – справа спеціалістів по освітленню. Розмови її чоловіка на тему «проникнення в образ» не викликають в неї навіть бажання зрозуміти, про що мова. Тобто Анабель не тільки не є талановитою актрисою від природи, вона не намагається стати хорошою актрисою, заглибившись у вивчення специфіки своєї професії.

Сатирично зображені і засоби масової інформації, мета яких не правдива інформація, а сенсація. Для них особисті драми знаменитостей – джерело популярності та збагачення, вони часто перебільшені або взагалі вигадані журналістами: *'The range of emotions was as grand as Grand Opera, but no subtler. A clandestine child, preferably son, of a film star is discovered; or an opera singer tells of the persecution she currently endures at the hands of the tenor's wife (under the headline "Assunta is Jealous of Me"); divorce in a royal family is a standard thriller, or any story involving mother-love, especially when the theme turns on the sacrifice of a steady lover.'* [2, с. 37] («На яскравих глянцевих сторінках оспівувалися пристрасті, гідні Гранд-Опера, настільки ж чудові і настільки ж примітивні. Кінозірка приховує, що у неї є дитина (переважно син); оперна співачка скаржиться, що її переслідує дружина тенора (заголовок: «Ассунта мене ревнує»); безвідмовно діє на публіку розлучення кого-небудь із членів королівської родини, а також зворушлива історія, де фігурує материнська любов, особливо якщо в жертву

*приноситься вірний коханець»*). Під їхнім впливом навіть найдавніші друзі та знайомі Аннабель починають забувати про її справжню суть, стверджуючи, що вона завжди була «вольовою енергійною жінкою з душею тигриці» [2, с. 49].

М. Спарк висміює і пересічних людей, які вірять усьому, що пишуть засоби масової інформації, які захоплюються світом знаменитостей і мріють потрапити в цей світ, чи хоча б наблизитися до нього. У сцені нічної прес-конференції для журналістів з приводу смерті Фредеріка Крістофера сусіди поспіхом причісуються і переодягаються (дехто навіть наряджається в краватки) і спеціально тягнуть із собою дітей, щоби дати їм можливість з'явитися на телебаченні.

Роман – невеликий за обсягом, думки і судження героями і автором висловлюються чітко і лаконічно. У творі багато діалогів. Деякі ситуації розгортаються як сценки кінофільму. Наприклад, самогубство Фредеріка Крістофера відбувається наче за сценарієм (*'Your husband thought of everything'* [2, с. 58] (*«Ваш чоловік про все потурбувався»*)). Ці слова, сказані однією із запрошених на вечірку, звучать як саркастичне в'їдливе зауваження, якщо згадати, який саме сценарій свого самогубства створив Фредерік. Він ідеально підлаштував час, забезпечив гостей музикою і алкоголем, дав Данаї наркотики, підготував жалісні листи приреченого і занедбаного дружиною чоловіка до мами, яка давно померла). Єдиною метою було зруйнувати брехливий і ненависний йому образ Аннабель. Та і весь роман складається із окремих сцен: Аннабель з дитиною у новій квартирі, ретроспекція – перші кроки у кар'єрі, серія коханців та коханок, спроби Фредеріка у якості сценариста, перші помітні ролі Аннабель, створення Франческою образу ідеального подружжя, вечірка, самогубство, прес-конференція, листи, розмова з Луїджі та адвокатом, суд.

Через опис вражаючих вчинків своїх героїв автор розкриває їх характери, не даючи їм оцінок, а залишаючи читачу вирішувати, як до них ставитися. У сцені першого візиту Біллі до квартири подружжя Крістоферів письменниця розкриває зневажливе ставлення героя до Аннабель через його дії: *'Billy*

*tramped after her, heavily, as if he had every right to wake the baby, and more right to be there than she had* [2, с. 53] («Біллі з гуркотом затупотів слідом за Анабель, усім своїм виглядом показуючи, що розбудити дитину – його законне право, та й взагалі господар тут він, а не вона»), *‘He put his knife, bacon-smearred, down on her script*’ [2, с. 53] («Біллі поклав на сценарій вимащений салом ніж»). Зображуючи Анабель, авторка відкрито не зазначає, що для неї кар’єра знаходиться на першому місці, проте читач легко робить цей висновок із ряду ситуацій. Коли назріває чергова сварка з чоловіком, Анабель вирішує промовчати не тому, що хоче вберегти сім’ю від скандалів, а тому, що наступного дня їй рано вставати і потрібно гарно виглядати у кадрі: *‘She went to bed quickly, not wanting to prolong the argument and perhaps get involved in a row. She would have liked a row, but she had to be up at seven the next morning to be on the set, bright-eyed, by eight.’* [2, с. 30] («Вона швидко пішла в спальню, не бажаючи продовжувати конфлікт і давати привід для сварки. Анабель із задоволенням затіяла б сварку, але на ранок вона мала о сьомій годині бути на ногах, щоб о восьмій ясними очима дивитися в об’єктив кінокамери.») У ніч смерті чоловіка Анабель вирішує зробити заяву для преси, адже так матеріал потрапить у ранкові газети, а отже можна ще врятувати її імідж. При цьому вона говорить, що Фредерік сам би цього хотів. У комічних тонах М. Спарк зображує дріб’язковість головних героїв, наприклад, в ситуації, коли до Анабель викликають незнайомого лікаря. Він здогадується, що його покликали до кіноактриси, але припускає, що вона американська леді. Тим не менш, *‘Annabel, although slumped and staring, heard this mistake and managed to utter the anxious word “English”.’* [2, с. 85] («Анабель, що хоч і знаходилася в повній прострації, все ж помітила помилку і, ледве ворухачи губами, схвильовано промовила: «Англійська»»). Або ж реакція на молодика з кафе, який побачив її у вікно та помахав: *‘She shut the window quickly, with a sort of despair because he had thought her an ordinary woman, free to come down and enjoy herself.’* [2, с. 83] («Вона швидко і з відтінком відчаю зачинила вікно, адже він прийняв її за звичайну жінку, яка вільна спуститися вниз та насолоджуватися життям.»). Позбавленими

змісту є діалоги Анабель із чоловіком, у яких Крістофер будь-якою ціною намагається залишити останні слова за собою: *“Why can't you be human like you used to be?”* <...> *‘You mean as I used to be.’* [2, с. 35] («‘Чому ти не можеш поводитися по-людськи як раніше?’ <...> ‘Ти хочеш сказати як людина?’») або *“Needless to say, I don't let anyone call you ‘Fred’ or ‘Freddie’ in my hearing; I always stop them.’ ‘If it's needless to say, why do you say it?’* [2, с. 45] («‘Не варто навіть згадувати, що я нікому не дозволяю в моїй присутності називати тебе «Фред» чи «Фреді», я завжди зупиняю їх.’ ‘Якщо не варто згадувати, то для чого ти це кажеш?’). Часом автор протиставляє дії та слова Аннабель Крістофер і цим досягає сатиричного ефекту, викриваючи її нещирість. Вона бере з собою сина на прес-конференцію, проте наполягає на тому, щоб лікар забрав свою дочку додому, адже вже пізно, і дівчинка втомилася. Насправді ж актрису дратує те, що Гельда вказує на слабкі місця в її історії.

Одним із основних елементів вираження безпосередньо авторської точки зору в творі є іронія: *‘Francesca was only one of those Italian girls there who had officially left their families, and it would not have occurred to any of them who boasted having broken from family life not to include their cousins, brothers and sisters in their new lives, or try to get them jobs.’* [2, с. 38] («Франческа була лише однією з тих молодих італійок, які формально відірвалися від своїх сімей, і жодній з них не приходило в голову, що, знайшовши хвалену незалежність, не варто було б тягнути за собою в нове життя кузенів, братів і сестер і підшукувати для них роботу»). Іронічно подані погляди режисерів, які вважають, що для виправдовування невірності головного героя фільму за участю Леді Тигриці його дружина повинна йому зраджувати: *‘... whose wife was carrying on with an Italian painter anyway – at the insistence of the film company's directors, who felt that her infidelity made her husband's affair with Annabel more moral’* [2, с. 33] («... чия легковажна дружина тим часом затіяла інтрижку з художником-італійцем (на цьому наполягли режисери компанії, вважаючи, що невірність дружини служить моральним виправданням для роману чоловіка з героїнею Анабель [гувернанткою]»).

Контраст, який прослідковується у описі вимог Фредеріка до його потенційних ролей як актора і його реальних здібностей та повної відсутності досвіду, створює іронічний ефект: *'There were few parts suited to his acting talents, so far as talent, continually unapplied, can be said to exist.'* [2, с. 25] («Було кілька ролей, співзвучних його даруванню, якщо можна говорити про дарування актора, який ніколи не грав.»). Іронічний тон оповіді викриває недолугість і обмеженість головної героїні, яка після невеликого успіху почала вважати себе діловою жінкою: *'At all events, she managed to engage a lawyer and acquire the flat, both at a good price. This was a more difficult feat for a foreigner, and a famous one, and moreover, a woman, than she knew.'* [2, с. 49] («Їй вдалося за гарну ціну винайняти квартиру і адвоката, що, на її думку, було великим подвигом для жінки, і до того ж іноземки, і до того ж ще знаменитої»). Іронічно описується і полегшення, яке відчуває Аннабель, коли дізнається, що чоловік закрутив роман із Мариною, молодого італійкою з провінції, а не якоюсь знаменитістю, адже це означає, що швидше за все вдасться уникнути скандалу і їй не доведеться вигадувати інший образ для публіки.

Серед стилістичних засобів у романі найпомітніше місце займають метафора, порівняння та обірвані фрази. Метафору розглядаємо як перенесення назви з одних предметів, явищ, дій, ознак на інші на основі подібності із ними. Наприклад, *'her stupidity started to melt'* [2, с. 26], *'time became a hunted animal'* [2, с. 30], *'breathing the uninhabited air of the Italian film world'* [2, с. 30], *'thought is a painful activity'* [2, с. 31]. На відміну від метафор, основним завданням яких є створити емоційний ефект, передати суть явища, порівняння у розглянутому творі часто розкривають внутрішню суть героя, його характер. На початку роману Біллі, який протягом твору постійно звертатиметься до подружжя Крістоферів за фінансовою підтримкою, порівнюється з мотлохом *'...like a worn-out something that one had bought years ago on the hire-purchase system, and was still paying up with no end to it in sight...'* [2, с. 22] («... мотлох, куплений дуже давно в розстрочку, кінця якої до сих пір не передбачається...»). Олівець журналістки, яка «винює» цікаву

для читачів інформацію, порівнюється зі «схвильованим носом» (*'... her pencil poised like an excited nose...'* [2, с. 50] («... її олівець завмер, як собака, що взяла слід...»)). Фредеріка постійно злило те, що інші вбачали у його дружині великий талант, тож він при нагоді намагався показати її обмеженість і навіть у своєму прощальному листі до Аннабель порівняв її із порожньою мушлею: *'You are a beautiful shell, like something washed up on the sea-shore, a collector's item, perfectly formed, a pearly shell – but empty, devoid of the life it once held.'* [2, с. 98] («Ти прекрасна мушля, гідна прикрасити собою колекцію; відшліфована морем, досконала за формою перлова мушля - але порожня, позбавлена колись закладеного в неї життя.»). За допомогою порівнянь Мюріел Спарк висміює світ кінематографу, представленого режисером Луїджі, де цінність усього вимірюється грішми: *'He took the manuscript from the floor where she had let it fall and flicked through it as if flicking through a bundle of banknotes, assessing, without precisely counting, their value.'* [2, с. 100] («Він підняв з підлоги рукопис і побіжно погортав його, як перегортають пачку банкнот, коли намагаються визначити на око її вартість.»). Якщо порівняння у творі покликані чітко і влучно охарактеризувати героїв, то використання обірваних фраз допомагає передати їх внутрішній стан. Виявлення Данаї у квартирі Анабель змушує актрису поспішно вносити правки у обраний план оборони її публічного іміджу. У готелі вона намагається продумати нову тактику захисту, підбираючи імовірні причини того, чому Даная назвала вечірку оргією: *'There were dozens of people in the flat – all night – the neighbours – a press conference, too – she must be still in a stupor, thinking she was at an orgy.'* [2, с. 99] («Там всю ніч товклися десятки людей, і сусіди, і репортери, а дівчина, мабуть, була не в собі та вирішила, що потрапила на оргію.»). Бурхливу реакцію Луїджі викликають далекоглядні плани головної героїні, яка, на його думку, замість приділити увагу актуальним проблемам, загадує на роки вперед: *'How can you think of five and ten years ahead when you're in difficulties already for tomorrow – the inquest, the chance – who knows? – that your public image will be ruined – we might have overlooked something – how can you count the years ahead like*

*this?*» [2, с. 117] («*Як ти можеш думати про те, що трапиться через п'ять і десять років, коли вже завтра почнеться слідство, яке - як знати, раптом ми чогось недогледіли? - може погубити твою репутацію. А ти розмахнулася на роки.*»). Режисер певною мірою пов'язаний із нею, адже без Анабель йому доведеться швидко шукати і «запускати» нову зірку для його фільмів. Серед інших стилістичних засобів трапляються оксиморон та епітети. Перший будується за допомогою поєднання непоєднуваного та надає фразам парадоксального та глибоко іронічного звучання. *'He was now so settled in a daily determination to end the marriage, call off the public image, declare it null and void, that he did not see the point of doing anything about it just yet.'* [2, с. 42] («*Він так твердо вирішив, що пора покінчити з цим шлюбом, а разом з ним стерти з лиця землі вигаданий для публіки образ, що не бачив сенсу поспішати саме зараз.*»). Більшість епітетів в романі передають психологічний стан героїв, наприклад: *'she listened with a vague ear'* [2, с. 33], *'Annabel lay on her sleepless bed now'* [2, с. 81]. Мюріел Спарк – майстер афоризмі. Серед найяскравіших у творі можна виділити такі: *'If it isn't true, it's to the point'* [2, с. 41] («*Може, це і неправда, але придумано добре*»); *'Only the animals remain natural'* [2, с. 46]; («*Лише тварини поводяться природно*»); *'It is a mistake to think that sensational publications start in America. They end there, in a somewhat tired form.'* [2, с. 38] («*Помилково вважати, що сенсаційні публікації з'являються у США. Вони осідають там у дещо поношеному вигляді*»); *'It [success] means that your friends don't bring you back silk scarves from their holidays any more'* [2, с. 49] («*Успіх означає, що друзі тобі більше не повертають шовкові шарфи, коли повертаються з відпустки*»).

Отже, твір написано коротко і лаконічно, чітко прослідковується чергування сцен, що наближає твір до кіносценарію. Автор вдається до сатири та іронії з метою виявлення вад світу шоу-бізнесу, висвітлення ілюзорності його штучно створених рекламних міфів та сліпої віри в них пересічних людей. Використовується прийом контрасту. Авторська позиція залишається об'єктивною, образи героїв розкриваються через їх вчинки та висловлювання.

Серед стилістичних засобів переважають метафора, порівняння, обірвані фрази, важливу роль відіграють оксиморон, епітети та афоризми.

Література:

1. Кіреєва О. Своєрідність реалізації сатиричного начала в жарті Є. Кротевича «Сентиментальний чорт» [Електронний ресурс] / Кіреєва О. В. // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – Режим доступу до статті: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/20.4.10.pdf> (01.11.15).
2. Spark M. The public image. Stories / Muriel Spark. – Moscow: Progress Publishers, 1976. – 292 p.



*Наталія Телегіна, Оксана Воробель*

### **Жанрова своєрідність роману Грема Гріна «Тихий американець»**

Яскрава і багатогранна творчість видатного англійського письменника Грема Гріна приваблює інтелектуалів складністю і актуальністю, поставлених в ній проблем, любителів пригод – захоплюючим сюжетом, а тих, кого цікавить психологія людських відносин – гостротою моральних конфліктів. Саме багатогранність роману „Тихий американець” зробила його одним з найпопулярніших у світі. Ця багатогранність великою мірою зумовлена жанровою своєрідністю роману.

Відомо, що Грем Грін поділив свої праці на два жанрові різновиди: „розважальний” роман і „серйозний” роман. Для романів, які Г.Грін відносив до розважальних („Продається зброя”, „Поїзд їде в Стамбул”, „Таємний агент”) характерна пригодницька фабула, „вбивство на сцені”, більш-менш благополучне, хоча і сумне завершення. Серйозними романами Г.Грін вважав „Це поле бою”, „Мене створила Англія”, „Суть справи”, „Влада і слава”, „Тихий американець”.

Фабули серйозних романів Грема Гріна на перший погляд нагадують детективні, але зміст цих романів набагато ширший. В творчості Грема Гріна класична форма детективу, по суті, витримана тільки в романі „Третя людина”. Інші романи Г.Гріна багато в чому відступають від цієї формули. Якщо є епізод вбивства на початку, то немає розслідування і підозр, оскільки вбивця стає відомим і за ним влаштовується погоня („Продається зброя”). В

ряді романів вбивство відбувається не на початку, а значно пізніше, і навколо злочину не створюється атмосфери таємничості („Поїзд їде в Стамбул”). Мотив переслідування в книгах Гріна часто характеризується паралелізмом. Переслідують не тільки вбивцю, але і сам вбивця переслідує тих, хто штовхнув його на злочин („Продається зброя”). Крім подвійного переслідування в творах Гріна зустрічається ситуація, коли переслідувач і переслідуваний міняються місцями („Таємний агент”).

Елементи детективу є і в „Тихому американці”, але назвати роман класичним детективом не можна. В цьому творі увага письменника сконцентрована не на одній сфері людського життя, що типово для детективного жанру, а рівномірно розподілена між багатьма. Компоненти детективу присутні в даному романі, але вони видозмінені. Детективний роман, як правило, побудовано на грі, в якій провідна роль належить герою-розслідувачу. Герой-розслідувач – найяскравіша постать детективного роману. Як і читач він хоче викрити злочинця і робить це. Але зібравши прямі і побічні докази, він ділиться з читачем далеко не всіма відомими йому фактами. Ключові докази і факти він замовчує, але відверто і детально говорить про свої помилки. Найчастіше він прагне зібрати всіх причетних до справи і розкрити їм правду.

В романі „Тихий американець” детективом є Віго, але те, що його постать не відповідає типовому образу розслідувача в детективі, стає ясно з першого знайомства з ним: „Зараз, о другій годині ночі, він сидів у задушливій, прокурений кімнаті стомлений, пригнічений, з зеленим козирком над очима і розкритим томиком Паскаля на столі, щоб згаяти час. Коли я заперечив проти того, щоб Фуонг допитували без мене, він одразу ж погодився, глибоко зітхнувши; у його зітханні вчувалось, як він втомився від Сайгона, від спеки, а може, й від життя.” [1; 10]. Ця людина, безумовно, не мала того ентузіазму та запалу, який притаманний усім детективам відповідного класичного жанру. Він діяв за давно виробленою схемою, – список питань та поверхневі судження. Зрештою Віго не докладав зусиль, щоби дізнатися правду про вбивство Пайла, йому це було абсолютно не

потрібно. Він здогадався про причетність Фаулера до справи, але через складну ситуацію в країні, чужій для нього, він здав в архів незакінчену слідчу справу.

В детективному різновиді романного жанру сполучаються риси художнього твору про злочин, викриття злочинця та його покарання і риси складної розумової гри. Треба відтворити комбінацію, замислену і виконану злочинцем, розшифрувати його ходи, обминути на шляху до розв'язання таємниці спритно розставлені пастки, не піддатися гіпнозу уявного і того, що лежить на поверхні, треба прорахувати всі можливі варіанти, всі „за” і „проти”. І коли всі правила гри будуть дотримані, злочинця буде схоплено і його провина доведена. Це гра між читачем з одного боку і злочинцем з другого. Автор і герой-детектив гальмують просування читача до істини, щоб до самого кінця твору він не розібрався у всіх хитросплетеннях і не розв'язав загадки. Автор класичного детективу повідомляє читачеві факти, які можуть привести його до правильного рішення. Але робить він це так, що помітити його підказки дуже важко. Правдиві навідні факти сховано за масою тих, які збивають читача з вірного шляху, заплутують його. Отже, зусиллями автора між детективом і читачем теж виникає гра, мета якої для автора – щоби читач не здогадався раніше за детектива, хто злочинець.

Метод класичних детективів, розроблений ще Едгаром По, Артуром Конан Дойлем, Гілбертом Кітом Честертоном, будується на принципах дедуктивного мислення, який використовується під час вивчення усього пов'язаного зі злочином. Головним за правилами класичного детективу є думка, процес мислення, його логіка.

„Тихий американець” – це твір про злочин, про вбивство Пайла, але в ньому немає напружених зусиль та постійних намагань відгадати, хто став вбивцею Пайла. Увесь твір читачі мандрують заплутаними лабіринтами Сайгону в стані війни разом з живим Пайлом, Фаулером та Фуонг. Твір побудований на ретроспекції. Читачі постійно дізнаються щось нове про головних героїв та про політичну ситуацію в країні. Увага не сконцентрована на самому вбивстві, хоча майже кожної миті ми розуміємо, що вбивство, про

яке говориться на перших сторінках твору, відбулося, і „тихий американець” вбитий, проте за що і ким невідомо. В читачів виникають скоріше підсвідомі роздуми та аналіз подій, ніж намагання викрити злочинця. Грем Грін ненав’язливо повідомляє все, що може привести читача до розв’язання загадки вбивства. Таким чином, в „Тихому американці” відсутня гра між автором і детективом з одного боку і читачем з іншого. Автор не намагається заплутати читача, а, навпаки, допомагає читачу зрозуміти ким, як, а головне – чому було скоєно злочин.

Окрім героя-детектива, другою великою групою персонажів класичного детективу є жертви. Вони можуть бути різноманітними за віком, фахом, характером. Але найважливіше в них те, що читач про них не знає нічого, чи знає дуже мало, або, навіть познайомившись ближче, не встигає чи не може прихилитися до них. Все це веде до того, що їхня загибель не сприймається трагічно, не викликає переживань. Для того, щоб брати участь у складній розумовій грі, треба мати ясний розум, не затьмарений пристрастями. Ось чому в детективі читачі не співчують жертвам надто глибоко. Ці персонажі – фігури в грі, яка має свої правила. А одне з них саме не дозволяє надто емоційно сприймати долю жертви або жертв злочину, чи людей з їх оточення. Найчастіше близького знайомства читача з жертвою в детективному творі взагалі не відбувається. Є злочин, а далі включається механізм розслідування.

Грем Грін підходить до цього питання зовсім по-іншому. На початку роману ми дізнаємося про вбивство Пайла, „тихого американця”, і далі впродовж цілого твору ми знайомимося з цією особистістю ближче і ближче. Спочатку у читача виникає питання, за що можна було вбити таку людину: „...Пайл був тихий та скромний на вигляд; того першого дня мені часом доводилось нахилитись до нього, аби почути, що він каже. І він був дуже-дуже серйозний. Кілька разів його, здавалося, пересмикнуло від галасу, який зчиняли американські кореспонденти на терасі над нами – там, на думку всіх, ручні гранати менш небезпечні. Але він нікого не осуджував” [1; 17]. З усіх сторін він здавався зразковим, крім однієї, яку автор розкриває через поступове усвідомлення Фаулера, хто такий насправді цей „тихий

американець”. Читачеві важко поєднати чесність та правильність Пайла з його жорстокістю та фанатичною вірою в те, що він чинить праве діло, тому читач так чи інакше проникається теплими почуттями до цього молодого чоловіка, намагається виправдати його на початку, але в кінці твору усвідомлює, що це за людина. В цьому відношенні роман переростає рамки та вимоги жанру класичного детективу. По-перше, з жертвою ми дуже добре знайомі і не можемо відноситись до неї безпристрасно. По-друге, механізм розслідування відсутній. А читач поставлений перед моральним вибором. Автор підштовхує його до того, щоби він сам вирішив, чи заслуговує Пайл на смерть. Читач бачить результати свідомого, вистражданого вибору Фаулера, людини, життєвою позицією якої раніше було неутручання. І читач так чи інакше мусить стати на чийсь сторону, зробити свій вибір.

Отже, рисами детективного різновиду роману в „Тихому американці” є наявність вбивства на самому початку твору, яке відбувається поза сценою; автор повідомляє читачам деталі, що можуть наштовхнути на вирішення таємниці, хто ж є насправді вбивцею. Але читачеві одночасно пропонуються й інші проблеми для вирішення: що такий скромний та „тихий американець” робить в такому небезпечному місці як В’єтнам в стані війни; чому його вбивають (і відомо, що це не випадковість). Грем Грін вміло заплутує ситуацію розмовою між Фаулером та Віго, який розслідує це вбивство: „Бачите його могли вбити в’єтмінці. Вони ж у Сайгоні повбивали чимало людей. Його труп знайдено в річці біля мосту Дакоу, а вночі, коли вашої поліції там немає, то – в’єтмінська територія. Його могло вбити і в’єтнамське сюрте, – таке теж траплялося. Може, їм не подобались його друзі. Може бути, що його вбили каодаїсти за те, що він був знайомий з генералом Тхе.” [1; 21].

Хоча справа закрита, впродовж всього роману читач намагається здогадатися, хто вбив Олдена Пайла. В кінці роману ми дізнаємося це, проте розкрив все не талановитий детектив, який фактично відсутній у творі, а сам автор, який вирішує, що читачі вже готові сприйняти таке рішення самого вбивці і виправдати його.

Корінна відмінність роману Гріна від звичайної детективної літератури в тому, як зображені самі факти злочинів, вбивств, жорстокості. В звичайному детективі ці факти – лише ланцюжок цікавих захоплюючих подій, які можуть жахнути, але які не викликають глибокого співчуття. В романах Гріна ці факти висвітлені з психологічною глибиною і в трагічному світлі; вони пов'язані із соціальними і моральними проблемами.

Для Грема Гріна, ворога колоніалізму, було природньо зацікавитись подіями, які відбувалися на землі В'єтнаму, де французькі колонізатори намагалися всіма засобами зберегти своє колоніальне панування. „Зовсім не випадково я вирушив у Індокитай. Я поїхав туди тому, що там точилася війна, і протягом чотирьох років жив там кожної зими, щоб побачити все своїми очима. З усього цього і виник роман”, – вказував Грін в одному інтерв'ю [2; 138].

Американські неокolonізатори гарячково шукали способів створення у В'єтнамі ситуації для втручання у внутрішні справи країни. Вони вербували продажних політичних діячів місцевого походження, спираючись на яких США могли б надати офіційного і законного вигляду цьому втручанню, спритно зайняти місце французьких колонізаторів.

„Тихий американець” – антиколоніальний роман. Автор викриває зло, яке чинять американці, вірячи в примарні ідеї і забуваючи про цінність життя кожної людини.

Антиколоніальному роману притаманна об'єктивна манера написання, змінення географічних назв авторами для більшого узагальнення. Головні герої в таких романах, як правило, зображені в розвитку, що є по суті і характеристикою психологічного роману. Для антиколоніального роману типовим є наявність підтексту, символіки та принцип „історичного детермінізму”, а також оптимістичний і гуманістичний зміст.

Грем Грін об'єктивно та реалістично змальовує дійсність. Особистість одного з головних героїв, Фаулера, перебуває в постійному розвитку, проходячи важкий шлях до зміни життєвої позиції. Грем Грін – гуманіст. На його думку, Фаулер, перемагаючи самого себе, приймає правильне рішення на

користь в'єтнамського народу, але на останніх сторінках звучать песимістичні нотки через усвідомлення того, що на місце Пайла дуже швидко прийде інший „тихий американець”. Автор не дає власної оцінки подій та вчинків героїв. Ця оцінка прихована в підтексті роману. Більшість типових рис антиколоніального роману знаходимо в „Тихому американці”, хоча на відміну від антиколоніального роману, цей роман песимістичний.

„Тихий американець” містить елементи, притаманні соціальному та політичному роману. Проблема колонізації – це проблема політики, яку нав'язує та чи інша держава, і яка, поза всяким сумнівом, зачіпає соціальні проблеми країни, де через це страждає та гине велика кількість людей.

Політичний роман як жанровий різновид роману спирається на наше особисте, ціннісне відношення до певної політичної ситуації. В центрі оповіді тут обов'язково знаходиться якесь важливе суспільно-політичне явище. Більше того, в політичному романі ця подія, соціально-політичний конфлікт висувається на перший план, і долі героїв розглядаються через її призму. В політичному романі ідейна позиція автора проявляється чітко і неприкрито. Саме ця політична позиція автора і визначає перш за все оцінку подій і дійових осіб. Традиційно-романні форми – любовні колізії, детальна психологізація вчинків героїв – знаходяться тут на другому плані, а на перший висувається боротьба ідей, соціальні колізії, долі світу, рух історії... Ціннісність відношення до явищ і героїв виникає з логіки подій, які не залежать від автора, розвиваються або по внутрішній вибагливій та капризній логіці самої історії, або долями персонажів, або історії та долями персонажів одночасно. Звичайно, кожен автор організовує свій твір надає йому певну послідовність та логіку викладу. Але особливістю цього жанрового різновиду роману є те, що автор принципово не може поміняти місцями порядок історичних подій. Тут сам хід історії диктує розвиток сюжету.

Всі події в романі „Тихий американець” визначаються політичною ситуацією у В'єтнамі. На арені перед читачами постають три політичні сили: в'єтнамці, французи і американці. Сили французів вичерпуються, американці намагаються зайняти їхнє місце, надзвичайно активним є рух опору, який

постає єдиною силою, що дбає за свій народ та батьківщину. В даному романі риси політичного роману тісно переплітаються із рисами антиколоніального роману, останній є, по-суті, складовою першого і містить більш конкретну спеціалізацію. Все, що відбувається з головними героями, спричинене ситуацією в країні. Хоча автор не відсуває на задній план внутрішній конфлікт Фаулера. Звичайно, він безпосередньо пов'язаний з політикою і розвивається одночасно із зміною подій в країні. Можна сказати, що саме вони і визначають духовний розвиток головного героя.

Автор роману чітко проявляє своє відношення до американців, їх тактики та вчинків. Грем Грін стоїть на боці людей, що борються із загарбниками за волю свого народу.

В основі сюжету лежить рух політичних подій. Майстерність романіста проявилася в тому, що Грем Грін розкрив перш за все сюжетні ходи самої історії, добрався до внутрішніх, глибоко прихованих від звичайного погляду конфліктів і протистоянь, які виникають між окремими державами і державними системами. Він витягнув у лінію і ретельно переглянув тенденції та закономірності, які виникли ще в стародавні часи і будуть існувати ще дуже довго, – такі серйозні і так глибоко поєднані з соціальними законами розвитку людства, що зрозуміти їх можна, лише володіючи філософським типом мислення. Грем Грін чітко знає, що на місце Пайла прийде новий „тихий американець”, і дії Фаулера не змінять хід історії. Це надає роману песимістичної нотки, але говорить про далекоглядність Г.Гріна, який, по-суті, передбачив подальший розвиток подій у В'єтнамі.

Але „Тихий американець” не є типовим політичним романом, оскільки не можна сказати, що в цьому творі політичні проблеми на першому плані. Внутрішній конфлікт Фаулера настільки сильно переплетений із зовнішніми подіями, що визначити, що стоїть на першому плані, важко. „Тихого американця” можна по праву назвати психологічним романом.

Ще Гегель, який виділяв конфлікт як жанроформуючу та жанромодифікуючу ознаку роману, звернув увагу на „одну з найбільш звичайних та відповідних для роману колізію”, а саме – „конфлікт між



поезією серця і прозою життєвих відносин, які протипоставлені їй, а також випадковість внутрішніх обставин...”[3; 73]. Сферою прояву такого конфлікту в психологічних романах є не соціальне життя героя, не його відносини з оточуючим світом, а внутрішній світ його особистості. На думку Б.М.Ейхенбаума: „...його (роману) ідейним і сюжетним центром є не внутрішня біографія, „життя і пригоди”, а саме особистість людини, її духовне і розумове життя, яке взяте зсередини як процес...”. Об’єктом художнього вивчення в психологічному романі, на думку Б.М.Ейхенбаума, є духовне життя в його русі та розвитку [3; 73 – 74].

Оскільки основний конфлікт психологічного роману проявляється не в сфері відносин людини із „світом”, а всередині самої особистості, то особливе значення набуває зображення духовного життя центрального характеру (рідше – двох центральних характерів). В цьому жанровому різновиді неможливий „роман без героя”: в центрі уваги читача повинен бути саме герой, центральний персонаж, який претендує, щонайменше, на співчуття та зацікавленість.

З цієї точки зору, головним героєм в творі є Фаулер, хоча роман і носить назву, пов’язану із особистістю іншого героя. Саме в душі Фаулера перед нашими очима розгортається внутрішня боротьба героя з самим собою. Проте ця боротьба теж не є самодостатньою. Вона тісно пов’язана із зовнішніми подіями, тому визнати, що „Тихий американець” – тільки психологічний роман за жанром не можна.

Таким чином, за жанром „Тихий американець” є складним синтетичним утворенням, яке поєднує риси різних жанрових різновидів, зокрема, пригодницького, соціального, політичного, антиколоніального, психологічного романів.

1. Грін Г. Тихий американець. Наш резидент у Гавані. – Х., „Вища школа”, 1984. – 352 с.

2. Шахова К.О. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів ХІХ – ХХ ст. – К., „Вища школа”, 1975. – 184 с.
3. Соколянський М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: (Проблемы типологии). – К., 1983. – 175 с.

Наталія Телегіна

### **Особливості композиції роману Г. Гріна "Комедіанти"**

Грехем Грін – один з найбільш видатних і популярних письменників сучасної Англії. Його численні романи різноманітні за тематикою, проблематикою і жанровими особливостями. Роман "Комедіанти" вважається одним з найкращих в творчому доробку письменника. Своєрідність його стилю великою мірою визначається оригінальністю його композиції.

Роман "Комедіанти" будується на ретроспекції. Всі події роману читач бачить через призму оцінок і спогадів головного героя – Брауна.

В основі роману – два типи конфліктів – зовнішні і внутрішні. До зовнішніх конфліктів відносяться, в першу чергу, конфлікт героїв з режимом Дювальє і його уособленням – тонтон-макутами. Всі три герої, хоча і з різних причин, стикаються протягом роману з несправедливою, корумпованою, безжалісною диктаторською владою. До зовнішніх конфліктів слід віднести також конфлікти між Брауном і Джонсом, Брауном і Мартою, причиною яких є ревності Брауна. До внутрішніх конфліктів відносяться душевні переживання Брауна, викликані його тугою за минулим життям на Гаїті, його страхом перед майбутніми втратами і перед ще більшою самотністю. Браун боїться втратити те, що він знайшов на Гаїті, – його перший дім "Тріанон" і його, можливо, останнє кохання – Марту. До внутрішніх конфліктів відносяться і приховані муки совісті Брауна у зв'язку із його фатальною роллю з долі Джонса, і приховане розчарування Брауна з самому собі, звідки йде його захоплення Смітом і Мажіо, і душевна неприкаяність Брауна. І внутрішні, і зовнішні конфлікти в романі носять моральний характер.

Композиція роману своєрідна. По суті, його побудовано за принципами сонатної форми. Так само, як і в основі сонатного алєгро, в його основі лежить протиставлення двох тематичних груп. Перша – це Гаїті де приходу до влади Дювальє і Гаїті тепер, холи відбуваються описані події. І друга група – це життя Брауна до початку терору і під час диктатури. Ці дві групи тем виникають одночасно, як і повинно бути в сонаті. Тема теперішнього стану речей відповідає головній партії, тема минулого – побічній. Вже в другому розділі першої глави, відразу після знайомства героїв вступають головна і побічна партії:

"... the island to which we were bound was no longer an attraction for tourists" [1, 11] (...острів, на який ми їхали, вже не приваблював туристів);

"... it (the hotel) would certainly be void of clients and I valued my life more highly than an empty bar and a corridor o: empty bedrooms and a future of empty promise" [1, 12] (... клієнтів там (в готелі) безумовно не буде, а моє життя мені

дорожче за пустий бар і коридор з пустими номерами і таке ж пусте і безнадійне майбутнє);

"The Tonton Macoute", the purser broke in with wicked glee. "The President's bogeymen. They wear dark glasses and they call on their victims after dark [1, 13] (– Тонтон-макути, – перебив злорадно скарбник. – Президентські чудовиська. Ходять у чорних окулярах і з'являються до своїх жертв, коли стемніє);

"Welfare? You won't find any welfare. You should see the rats big as terriers..." [1, 14] (Соціальне забезпечення? Ви не знайдете ніякого соціального забезпечення. Ви побачите щурів розміром з тер'єрів... ");

"I took out my pocketbook and showed him three postcards. Although printed in bright vulgar colours they had the dignity of history, for they were relicts of an epoch over for ever. On one a blue tiled bathing pool was crowded with girls in bikinis; on the second a drummer famous throughout the Caribbean was playing under the thatched roof of the Creole bar..." [1, 14] (Я витяг з гаманця три листівки і показав йому. Незважаючи на яскраві вульгарні кольори, вони мали цінність історичних документів епохи, яка відійшла назавжди. На одній був басейн, заповнений дівчатами в бікіні, на другій – барабанщик, відомий по всьому Карибському басейну, грав під солом'яним дахом креольського бару...);

"Don't be afraid of noise. The drummer's fled to New York, and all the bikini girls stay in Miami now. You'll probably be the only guests I have" [1, 15] (Галасу можете не боятися. Барабанщик втік у Нью-Йорк, а всі дівчата в бікіні тепер в Майямі);

"So the Tonton Macoute surrounded his house – he wasn't there – and set it on fire with petrol and then they machine-gunned anyone who tried to escape" [1, 19] (Отже, тонтон-макути оточили його будинок – його там не було – пообливали стіни бензином, підпалили і розстрілювали з кулемета всіх, хто намагався втекти).

Класична сонатна форма, як правило, складається з трьох частин: експозиції, розробки і репризи. Відповідні частини можна виділити і в

романі, що розглядається. В експозиції зазвичай стисло подається тематичний матеріал, вводяться контрастні образи. Перша глава, як бачимо, відповідає цим вимогам. Тут вводяться основні теми і контрастні образи Гаїті минулого і теперішнього і готеля Брауна до і під час правління тата Дока, а також контрастні образи Сміта і Джонса: комільофо-шельма, як формулює це сам Джонс: "The troffs can do without the tarts, but the tarts can't do without the troffs. I'm a tart" [1, 24] (Комільофо без шельм проживуть, а ось шельмі без комільофо не прожити. Я – шельма). Згадується про смерть Джонса і камінь, який поставлено на його честь на міжнародному шосе.

Для сонатної розробки характерною в тричастинна структура: коротка вступна побудова, власне розробка і предикт. У сонатній розробці матеріал експозиції піддається певним змінам. Ті самі теми набувають більш конкретних форм. Теми поглиблюються і звучать більш виразно. Це спостерігається і в романі. В короткій вступній побудові розробки (II глава) Браун дізнається про труп міністра в басейні його готелю. Зустрівшись з Мартою, він одразу ж починає ревнувати її. Таким чином і соціальна, і камерна тематика розробляються паралельно і різною мірою. З'являється мотив страху. Знов вимальовуються контрастні образи готелю до і під час диктатури тата Дока, але ці образи набирають нових форм вираження:

"A luxury hotel which caters equally for the connoisseur of good food and the lover of local customs. Try the special drinks made from the finest Haitian rum, bathe in the luxurious swimming-pool, listen to the music of the Haitian drum and watch the Haitian dancers" [1, 55] (Розкішний готель, де догоджають смакам тих, хто знається на першокласній кухні, і любителів екзотики. Спробуйте особливі напої, зроблені з найкращого гаїтянського рому, купайтеся в розкішному басейні, слухайте музику гаїтянських барабанів і дивіться на гаїтянських танцівниць).

"The verandah stretched on either side of me, but no table was laid for dinner. Through the open door of the hotel I could see the bar by the light of a tiny oil-lamp, like the ones you place beside a child's bed or the bed of someone sick. This was my luxury-hotel – a circle of light which barely touched a half-empty

bottle of rum..." [1, 55] (По обидві сторони від мене простягалася веранда, але столики не були накриті для обіду. Через відкриті двері я міг бачити бар в світлі маленької газової лампи, схожої на ті, які ставлять біля ліжка дитини або хворого. І це був мій розкішний готель – коло світла, яке ледве освітлювало напівпусту пляшку рому... ). Звучать мотиви туги за минулим і розгубленості перед майбутнім.

Далі слідує власне розробка. Мотиви самотності, безпорадності, страху звучать виразніше. Кожна тема отримує свій розвиток. Паралельно із розвитком подій у формі спогадів повідомляються факти з життя Брауна до приїзду на Гаїті. Ці ретроспективні повідомлення всередині ретроспективної оповіді головного героя сприяють більш глибокому розумінню його відношення до життя і його вчинків. Налякавшись, що самогубство міністра в його готелі може серйозно йому нашкодити, Браун разом із лікарем Мажіс переносять труп в сад одного з покинутих будинків. Тема теперішньої ситуації на Гаїті виступає на перший план. Але паралельно в спогадах Брауна, в розмовах Брауна і Мажіо, Брауна і Марти, Брауна і Сміта виникають образи Гаїті минулого і життя в готелі Брауна в минулому, коли в "Тріаноні" збиралася місцева інтелектуальна еліта – музиканти, поети, художники, які вважали його своїм центром. Браун і Сміт дізнаються, що Джонс у в'язниці, і намагаються йому допомогти. Вони відвідують його у в'язниці, але вже на наступний день Браун зустрічає Джонса під охороною тонтон-макутів, які говорять про нього як про важливого гостя. Стає зрозумілим, що Джонс грає в якісь небезпечні ігри з урядом Гаїті.

Розкривається і характер містера Сміта, людини, про яку і Джонс, і Браун пізніше скажуть, що хотіли би мати такого батька. Як зауважує Браун, Сміт мислить високими категоріями, такими як "людство". Його наївність спочатку заважає йому побачити гаїтянську трагедію. Він зачарований цією країною. Вперше він стикається із жахами диктатури, коли тонтон-макути відбирають у вдови труну з тілом і: чоловіка. Його розуміння ситуації поглиблюється під час поїздки в штучно створене мертве місто Дювальєвіль, заради будівництва якого кілька сотень людей було зігнано з їх землі. Мотив

розчарування поглиблюється, коли Сміт стикається із корумпованою гаїтянської влади. Новий міністр соціального забезпечення вимагає в нього хабар за дозвіл на будівництво вегетаріанського центру.

Напруга зовнішніх конфліктів зростає. Молодий Філіпо, племінник екс-міністра, звертається до Джонса, який хвалився, що брав участь у бойових діях, із проханням допомогти створити загін, який буде чинити опір режиму Дювальє. Але Джоне відмовляється. Він веде якісь справи з урядом і розраховує отримати великі гроші. Зіткнення Брауна з тонтон-макутами стають все частішими. Він везе Жозефа на вудуїстське дійство, а коли повертається, до нього з'являється капітан Канкассер із своїми головорізами і звинувачує його у співучасті в нападі на поліцейську дільницю. Рятує ситуацію місіс Сміт. На наступний день на кладовищі розстрілюють в'язнів у присутності школярів. Це примушує містера Сміта прийняти рішення про від'їзд.

Зовнішні обставини з внутрішній неспокій, а також ревності Брауна накладаються одне на одне, наближуючи розв'язку. Афера Джонса провалюється, і Браун ховає його в посольстві латиноамериканської держави, де посол – чоловік Марти. Але Браун починає ревнувати коханку до Джонса, тому він захопився за ідею відправити Джонса на допомогу Філіпо, який очолив невеликий партизанський загін на півночі країни. Джоне, який вихваляється своїм військовим досвідом, попадає в тенета, розставлені Брауном, і погоджується.

Сцена очікування Брауном і Джонсом партизан на кладовищі описана особливо ретельно. Вона відповідає третій частині: сонатної розробки – предикту. Предикт готує повернення до головної тональності в репрізі. Одним з найбільш типових прийомів, які використовуються музикантами з предикті, є передача стану напруженого очікування. Цим вимогам відповідає сцена на кладовищі. Партизани затримуються. Браун і Джоне нервують. Страх, розчарування, підозри і муки совісті – все змішалось в душі Брауна, який протягом їх поїздки весь час намагався з'ясувати, чи була Марта коханкою Джонса. Тепер на кладовищі, коли Джоне, відчуваючи свою

майбутню загибель, починає говорити правду, Браун розуміє, що нічого між ними не було, а він посилає на смерть Джонса. З'ясовується, що Джонс не тільки ніколи не тримав зброї в руках, але ще й має плоскостопість. Сутичка з тонтон-макутами робить неможливим повернення Брауна в Порт-о-Пренс, і він нелегально перетинає кордон Домініканської Республіки.

Остання глава – це реприза, яка в сонаті передбачає повернення матеріалу експозиції в тому самому вигляді або у вигляді варіації. Браун в Домініканській Республіці, де відносно спокійно, але його візит до містера Шюлер-Уілсона викликає в нього емоції, подібні до тих, які були в нього на Гаїті. Огорожа, кілька пропускних пунктів, бляшка, яку йому видали, щоб потрапити на територію копальні, примушують його запитати: "Is this the Pentagon? ... or the headquarters of the CIA?" [1, 308] (Що у вас тут, Пентагон? ... чи штаб-квартира ЦРУ?).

Минуле не відпускає Брауна. Тепер як варіація виникає контрастна картина теперішнього перебування Брауна в Домініканській Республіці і минулого на Гаїті. В холі готелю "Амбасадор" у передмісті Санта-Домінго Браун зауважує: "In this wide glittering hall men sat wearing purses on their belts instead of revolver-holders and when they wore dark glasses it was only to save their eyes from the bright light" [1, 311] (В цьому просторому, виблискуючому холі: сиділи люди, у яких на ремнях були гаманці, а не револьверні кобури, і якщо хтось з них носив темні окуляри, то тільки для того, щоб захистити очі від яскравого сонця). Знов використовується прийом ретроспекції всередині ретроспективної оповіді, завдяки якому ми дізнаємося, що Джонс залишився в партизанському загоні, а Браук з допомогою Жозефа дістався кордону Домініканської Республіки. В цій главі появляються й інші герої, з якими читач познайомився на перших сторінках роману: містер Сміт і містер Фернандес, а також Марта. Знову згадується "Тріанон" і минуле. Зустрічається Браук і з Філіпо та залишками його загону, які перетнули кордон і несуть тіло мертвого Жозефа. Браун дізнається про загибель Джонса. Від Марти Браун дізнається про смерть Мажіо.



Повторюються в певних варіаціях і ситуації. Марта не приходиться на побачення, і Браун думає про те, що їх побаченням вже двічі заважали мертві – спочатку Марсель, потім колишній міністр, а тепер – це лікар Мажіо: "Now it was Doctor Magiot who had joined the dignified and disciplined ranks; they rebuked our levity" [1, 324] (Тепер це був лікар Мажіо, який приєднався до рядів гідних і дисциплінованих; вони були докором нашому легкодумству). Таким чином, знов з'являється мотив незадоволення собою і захоплення іншими, більш гідними поваги. Повторюються також мотиви непричетності і сумління, розчарування і самотності: "I had left involvement behind me? I was certain, in the College of the Visitation: I had dropped it like the roulette-token in the offertory. I had felt myself not merely capable of love – many are incapable of that, but even of guilt. There were no heights and no abysses in my world – I saw myself on are at plain, walking and walking on the interminable flats. Once I might have taken a different direction, but it was too late now. When I was a boy the Fathers of the Visitation had told me that one test of a belief was this: that a man was ready to die for it. So Doctor Magioi thought too, but for what belief did Jones die?" [1, 326] (Моя причетність залишилася далеко позаду в коледжі Приснодіви – я був впевнений у цьому. Я відкинув її, як кинув фішку рулетки в мішечок для пожертв. Я знав, що не здатен не тільки любити (багато хто не здатен), але і відчувати провину. В моєму житті не було вершин і безодень. Я ніби йшов прямо і пряме по безкінечній рівнині. Колись я міг обрати інший шлях, але тепер було надто пізно. Коли я був хлопчиком, отці Приснодіви казали мені, що випробування віри – це здатність людини померти за неї. Так думав і лікар Мажіо, але за яку віру загинув Джонс?).

Зіставлення двох образно-тематичних сфер інтенсифікує розвиток дії, створює емоційний колорит, який перегукується з емоційним колоритом сонати.

### **Література**

1. Greens G. Comedians. – М., Менеджер, 2004. – 336с.

## **The Peculiarities of Iris Murdoch's artistic method (based on her novel "The Black Prince")**

N. I. Telegina, T. O. Butsyak

### **1. Introduction**

Artistic method is a complex unity of ideas and cognition principles the way of apprehending reality and rendering it in the works of art. Methods are not static forms. They co-exist, interface and leave an impact on one another. That's why the question of method used by this or that author is often controversial. We come across the same problem investigating the works by Iris Murdoch, laureate of highly prestigious British literary awards, novelist, poet, playwright, publicist, literary critic and philosopher.

Not only Western ( P. Conradi, E. Bowen, A. Bayatt, M. Antonaccio, W. O'Connor, A. Culley, D. Gill, F. Marvin, M. Nussbaum), but also domestic and Russian literary critics ( S. Pavlychko, V. Ivashova, N. Demurova, M. Urnov, S. Tolkachev, M. Matiychak) studied Murdoch's works. Despite a large amount of

scientific research the critics haven't agreed about Iris Murdoch's artistic method. Some literary critics relate her works to existentialism (J. Sanders, A. Bayatt), others – to realism (I. Levydova, N. Kustarev). Moreover, there are literary critics, who believe that Murdoch succeeded in combining several methods, such as romanticism, surrealism and existentialism (F. Bendals). Divergences are observed in the literary criticism of practically all Murdoch's novels. The same goes for "The Black Prince" which is extremely popular but insufficiently explored.

## **2. Analysis and Discussion**

«The Black Prince» - is a remarkable intellectual thriller with a superbly involuted plot and meditation on the nature of art and love and the Deity who rules over both.

Bradley Pearson, its narrator and hero, is an elderly writer, aloof and absorbed in art. Encompassed by predatory friends and relatives – his ex-wife, her delinquent brother and a younger, deplorably successful writer, Arnold Baffin, together with Baffin's restless wife and young daughter – Bradley attempts escape. His failure and its aftermath lead to a violent climax; and to a coda which casts a shifting perspective on all that has gone before.

The author uses a flash-back technique. So, we see the events from Bradley Pearson's point of view & have to agree with his interpretation. But at the end of the novel five postscripts by other people are offered (by Christian, by Francis, by Rachel, by Julian and by the Editor) who interpret the events differently. So, the reader gets several subjective views on the same events and gets the freedom to agree or disagree, to make his choice and to take somebody's side.

One of the most important is the philosophical aspect of the novel which deals with the problem of Good and Evil and with the problem of contingency and necessity in human life. The problem of Good and Evil is closely connected in the novel with the subject of art.

The hero states: "Only art explains, and that cannot itself be explained. We and art are made for each other, and where that bond fails human life fails. Only this analogy holds, only this mirror shows a just image" [3, c. 15-16]. For him art:

“...is imagination. Imagination changes, fuses. Without imagination you have stupid details on one side and empty dreams on the other“[3, c. 32]. No wonder that Pearson’s life goal is to create a masterpiece. Bradley tries hard to make his next novel perfect. Therefore he re-writes it several times. The hero realizes that true art is thankless, but keeps on serving it. The polar opposite of Bradley Pearson is Arnold Baffin, his friend and a writer. Baffin thinks that art is subsistence allowance. That is the reason why Arnold spends so much time in the library and publishes a novel a year. The themes of his novels as well as the plots are unsophisticated. However, the readers like his novels. Baffin is considered to be a successful writer. He is admired, while Bradley Pearson is far from being well-known. Addressing Pearson, Christian says: “We had a literary chap from England at our Women Writers’ Guild, I asked about you but he hadn’t heard of you... ” [1, p.52]. This fact provides ground for absurd accusation made against Bradley Pearson – attempt at murdering Arnold Baffin because of jealousy according to the court. In prison Bradley Pearson creates his masterpiece. Suffering and hard work made it possible. So Murdoch makes the reader realize that crafts is evil for a writer and a real devotion to creative activity without taking any benefit into consideration is good.

At first sight, it seems to be no more than a sheer that Bradley appears in a court room. But in this way the philosophical problem of contingency and necessity in human life appears in “The Black Prince”. Something prevents Pearson from leaving London though he longs for leaving it to “... feel closer to the hidden treasure” [6, c. 17]. In other words, to write a novel. Unexpected things happen one by one. At first, Arnold calls and announces that he has murdered his wife, then Francis Marloe comes and says that Christian (Francis’ sister and Bradley’s ex-wife) has come back from America and then arrives Priscilla (Pearson’s sister), who has broken relations with her husband. Finally, these accidental delays lead to tragedy: Bradley Pearson is accused of Arnold Baffin’s murder. The following evidences are provided: the testimony of Baffin’s bemused wife Rachel, fingerprints, the victim’s blood on Bradley’s clothes, the torn collection of Baffin’s works, one-way tickets abroad and the envy of the victim’s

success. The evidences look convincing, but in fact they are absurd. The real murderer is Arnold's wife. Trying to help Rachel avoid punishment, Pearson destroys the murder weapon – a poker. Looking for the reason why Rachel framed him Bradley states: “What did surprise me was the strength of Rachel's feeling for myself. There must have been to create such hate, a very considerable degree of love. I had simply not *noticed* that Rachel loved me. She must have cared deeply to be able, in order to destroy me, to lie so hugely and so consistently. I ought to have been moved to reverence. Later perhaps I was. No, I do not exactly 'blame', though neither do I 'condone'...So perhaps I do indeed forgive” [3, c. 198]. So, what seemed to have happened by chance gets reasoning after Bradley's pondering – jealousy, hatred, selfish desires, unfriendly feelings and wickedness of other people which, together with Bradley's hesitation on the one hand and making snap decisions on the other hand, form inevitable circumstances – necessity, something Bradley cannot avoid – imprisoning. The reader is left to wonder whether it was Pearson's Destiny, whether it was to happen to create the circumstances under which Pearson did write his masterpiece, so, what seemed absurdity starts acquiring sense. It looks as if in the author's opinion Pearson had to experience love and his friends' betrayal, disappointment and loneliness, had to suffer in prison to become capable of psychological insight into the human nature and creating a masterpiece. Pearson's editor in his foreword concentrates the reader's attention on love theme, pointing out: “Every artist is an unhappy lover. And unhappy lovers want to tell their story” [3, c. 13]. In the novel love takes form of dark passion. Bradley Pearson is a fifty-eight-year-old man, who falls in love with a twenty-year-old daughter of his friend. Bradley has known Julian since childhood. He has always been a welcome visitor at the Baffins'. His passion is unexpected both for the Baffins and for himself. The reader is acquainted with Julian in the scene of her “performing ritual”: she is tearing the letters of her ex-boyfriend on the bridge. Tiny pieces of the letters fall under car wheels. Julian asks Pearson to help her become a writer like him, not like her father. Bradley ponders upon “the child's suggestion” [6, p.36]. Finally, Pearson makes up a recommended literature list for her, starts giving private lessons to her. At the lessons they discuss

“Hamlet” by Shakespeare. Julian turns out to have played the title role at school. After one of the lesson Bradley figures out that he has fallen in love with the girl. He bursts out with emotions: “And it was a blow, I was felled by it physically. I felt as if my stomach had been shot away, leaving a gaping hole. My knees dissolved, I could not stand up, I shuddered and trembled all over, my teeth chattered. My face felt as if it had become waxen and some huge strange weirdly smiling mask had been imprinted upon it, I had become some sort of god. I lay there with my nose stuck into the black wool of the rug...” [6, p. 111].

There are few romantic moments in «The Black Prince». We may state that Iris Murdoch does not speak of love relation between an elderly man and a young girl in a way that makes them seem more attractive than they really are. In other words the writer does not try to make their love look romantic. For instance, the first physical desire arises earlier in the episode, when the elderly man is choosing purple high boots for Julian. The odour of his socks, which the girl has put on to try on the boots, excites Bradley: “The experience which I had sought in vain when I was holding Rachel naked in my arms came to me suddenly with a pang and a flurry: physical desire with its absurd, alarming, unmistakable symptoms, the anti-gravitational aspiration of the male organ, one of the oddest and most unnerving things in nature. I felt an embarrassment so intense that it transcended the concept altogether. I also felt a ridiculous un-classifiable sort of glee ” [6, p. 90]. These naturalistic details prove that the works of Jean Paul Sartre had a significant impact on forming Murdoch’s artistic method. Jean Paul Sartre is known for avoiding romantic and accenting naturalistic details in love-making scenes. There are other naturalistic details in the novel, for example, we may smell the odour of sweat during the literature lessons; see that Pearson is vomiting up food after he has left the theatre because of strong feelings for Julian. Bradley is a sensitive character, inclined to reflection and sometimes unexpected reactions and psychological associations. In the above-mentioned scene his desire for Julian revives in his memory the scenes of his love-making to her mother. Z. Freud’s influence is easily observed in the psychological aspect of the novel. Bradley’s

associations render sensory experiences of the protagonist and draw the reader deeper and deeper into the whirl of the protagonist's sensations.

The image of "The Black Prince" is associated with Hamlet and raises his dilemma: to be or not to be. Pearson realizes: no matter what choice he makes he won't be happy. He faces the problem of choice not only in his ill-fated love affair. He makes his choice when postpones his departure for others' sake not once and it draws the violent climax nearer. He makes his choice when intends to publish a bad review of Baffin's new book and he makes his fatal choice when he decides to help Rachel. The people from his environment don't understand him and his works but they use him for their own ends. Bradley feels lonely no matter who is by him. He is absorbed in his sensations.

Actually, each of the heroes is afraid of loneliness and still is lonely. Priscilla is lonely too. She leaves Roger, because she cannot live with him any longer, but soon decides to return to him. The reason is simple. She just cannot stay alone. She knows well that staying with Roger she will feel lonely all the same time. Pearson does not listen to his sister's advice and leaves London. When Pearson is told of his sister committing suicide, he stays in Patara and spends the night with Julian instead of attending the funeral. The characters' loneliness is often caused by the absurdity of their tangled relations: Christian loves Bradley Pearson, but Pearson loves Julian, Arnold Baffin is married to Rachel, but loves Christian, Rachel loves Pearson, Priscilla loves her husband Roger but Roger has a lover and they expect a baby. The untying of the plot accents the idea of absurdity – the writer, imprisoned for the crime he didn't commit, dies after creating his long dreamed about masterpiece.

### **3. Conclusion**

The idea of absurdity, the plot is weaved around, the problems of contingency and necessity, the problems of choice and aloofness, the tangled psychological aspect of the novel, the different subjective points of view on the same events, presented to the reader's judgement, a sensitive, intellectual involved in psychoanalysis and looking for the sense of existence protagonist,

naturalistic details, the moods of despair and perplexity typical of the characters of the novel make us state that the novel should be regarded as existentialist.

### REFERENCES

- [1] *Existentialism*. – New York: Philosophical Library, 1947.
- [2] London: *Existentialism and humanism*. – Methuen, 1948
- [3] *Living on Paper: Letters from Iris Murdoch 1934-1995*, edited by Avril Horner and Anne Rowe, *Chatto & Windus*, 688 pages
- [4] Murdoch I. *Acostos: Two Platonic Dialogues*. – London: Penguin Books Ltd, 1982. – 484p.
- [5] Iris Murdoch: *Sartre. Romantic Rationalist*. – Vintage, 1999. – 158p
- [6] Murdoch I. *The Black Prince*. – London: Penguin Books Ltd, 1973. – 212p.
- [7] *Search for a method*. New York; Knopf, 1963. *The Problem of method*. London: Methuen, 1964
- [8] *The philosophy of Jean-Paul Sartre*. London: Methuen, 1968
- [9] *The reprieve*. New York: Knopf, 1947. London: Hamish Hamilton, 1948; revised trans. Penguin 1963
- [10]<http://www.leaderu.com/ftissues/ft9901/reviews/jacobs.html>
- [11]<https://literature-classics.knoji.com/character-analysis-bradley-pearson-in-the-black-prince-by-iris-murdoch/>
- [12]<http://www.theguardian.com/books/2015/oct/22/living-on-paper-letters-from-iris-murdoch-1934-1995-edited-avril-horner-anne-rowe-review>



**Телегіна Н. І., Себій М. С.**

*Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м.  
Івано-Франківськ*

## **Інтертекстуальність в романі Джона Фаулза**

### **«Подруга французького лейтенанта»**

Розуміння інтертекстуальності є актуальним питанням літературознавства, мовознавства та філософії. Інтертекстуальність полягає у відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів через цитування, алюзії, ремінісценції, наслідування стилевих норм і властивостей. Визначення інтертекстуальності подає британська «Енциклопедія постмодернізму» за редакцією Ч. Е. Вінквіста та В. Тейлора: «метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси.»[1, 171]. Символічно, період написання роману «Подруга французького лейтенанта» англійського письменника ХХ ст. Джона Фаулза («The French Lieutenant's Woman», 1967 – 1969 рр.) співпадає з появою терміна «інтертекстуальність» ( Ю. Крістева, 1967 р.). Творчість Дж.Фаулза ґрунтовно досліджувалася як на Заході (Е. Мак-Деніел, Р. Ч. Браун, Ч. Страггс, М. Магалі, Дж. Лавдей), так і в Україні

(С. Павличко, Н. Жлуктенко, Л. Романчук), проте, питання інтертекстуальності в його романах все ще залишається актуальним.

Відмінною рисою англійської літератури другої половини ХХ століття є зв'язок з культурним та історичним минулим. Література цього періоду характеризується поєднанням художнього вимислу з фактами реального життя, старих сюжетів з новими, тобто осучасненням літературних явищ. Роман, що розглядається, є яскравим прикладом такого осучаснення. В ньому відтворено атмосферу вікторіанської епохи, значна увага приділяється побуту, реконструкції декорацій та деталей. Роман спочатку був сприйнятий як ретро-роман. Дж. Фаулз відтворює не лише атмосферу вікторіанської епохи, але й, певною мірою, структуру вікторіанського роману. Тому, в контексті інтертекстуальності варто розглянути і зв'язок твору з жанровим взірцем. Від вікторіанського роману Дж. Фаулз бере певні особливості побудови роману, наприклад, використання епіграфів. В романі відтворені типові для цієї епохи явища, такі як шлюб, що планується між аристократом, який зіткнувся з певними матеріальними проблемами, і дівчиною з багатой, буржуазної сім'ї, результатом якого має стати виникнення типової для цього періоду аристократично-буржуазної сім'ї. Головна героїня Сара Вудраф об'єднала в собі два типових для вікторіанської епохи образи: жінка-гувернантка, яка своїми інтелектуальними й моральними якостями перевершує своїх працедавців та жінка, яка своєю поведінкою порушує моральні засади вікторіанського суспільства. Але в романі відсутнє типове для ретро-романів захоплення вікторіанською епохою та ностальгія за нею. Автор проводить паралелі між 60-ми рр. ХІХ ст. і 60-ми рр. ХХ ст., акцентуючи увагу на зрушенні в поглядах на мораль в результаті послаблення впливу пуританської моралі. Автор сам з'являється в романі, вступає в дискусії зі своїми героями, обговорює варіанти розвитку дії в романі та пропонує три варіанти кінцівки. Такий своєрідний експериментальний характер осучаснює структуру роману та відкриває великі можливості для відтворення в ньому літературних явищ різних епох.

Роман «Подруга французького лейтенанта» насичений зверненнями до текстів вікторіанської епохи як у формі безпосереднього цитування, так і у переосмисленні сюжетів, персонажів, моделей їх поведінки тощо. Автор вводить у текст цитатне поле художньої, природничої, суспільно-політичної, медичної, мистецької літератури, що сприяє розумінню менталітету суспільства та культури вікторіанської епохи. Наприклад, епіграфом до 39-го розділу є цитата з листа, опублікованого в газеті «Таймс» 24-го лютого 1858 року, в якому викриваються, приховані за фасадом респектабельності, вади вікторіанської епохи: «Now, what if I am a prostitute, what business has society to abuse me? Have I received any favors at the hands of society? If I am a hideous cancer in society, are not the causes of the disease to be sought in the rottenness of the carcass? Am I not its legitimate child; no bastard, Sir?» [5, 127]. В плані відтворення літературних явищ в романі знаходимо типових для вікторіанської епохи героїв, наприклад, Ернестина, місіс Поултні та ін..

Ернестина, вихована в рамках пуританської моралі, не дає волю своїм почуттям, її жіноче начало задавлене набором норм і правил поведінки. Якщо Ернестина змальована іронічно, то місіс Поултні є берегинєю вікторіанських стандартів: «There would have been a place in the Gestapo for the lady; she had a way of interrogation that could reduce the sturdiest girls to tears in the first five minutes. In her fashion she was an epitome of all the most crassly arrogant traits of the ascendant British Empire.»[5, 9]. Контрастуючим до образів Ернестини й місіс Поултні, в аспекті відповідності стандартам вікторіанської епохи, є образ Сари, який видається чужим цій епосі. Сара стикається з тотальним несприйняттям і нерозумінням: «He had realized she was more intelligent and independent than she seemed; he now guessed darker qualities. To most Englishmen of his age such an intuition of Sarah's real nature would have been repellent.»[5, 51]. Сара уособлює нові погляди на мораль, вона нібито зійшла зі сторінок роману ХХ ст..

Характерною рисою структури вікторіанського роману є використання епіграфів. В романах Фаулза епіграф є одним з найдієвіших інструментів впливу на читача, сприяє правильному розумінню контексту, створює його

культурологічне та емоційне забарвлення. Кожен розділ роману «Подруга французького лейтенанта» розпочинається з епіграфа, який слугує своєрідною назвою розділу. Епіграфами в романі слугують цитати з наукових праць Ч. Дарвіна, К. Маркса, доповідей комісій, текстів газет XIX ст.; а також уривки з поезій Т.Гарді, М. Арнольда, А.Теннісона, прози Дж. Остін та ін.. Наприклад, епіграфом до другого розділу є старовинна англійська народна пісня про розіпнуті вітрила: «I'll spread sail of silver and I'll steer towards the sun, I'll spread sail of silver and I'll steer towards the sun, And my false love will weep, and ray false love will weep, And my false love will weep for me after I'm gone.»[5, 3]. Як стверджує Л. Р. Дадаян в статті «Роль епіграфів в романі Джона Фаулза «Подруга французького лейтенанта» [3, 3], корабель – метафора вікторіанства, він напнув вітрила, тобто готовий до руху вперед і кардинальних змін. Дадаян вважає цей образ ремінісценцією на Ноїв ковчег: врятується той, хто сяде на борт, а в контексті роману – той, хто вітатиме зміни. Епіграфи також слугують натяком на подальший розвиток дії та своєрідним узагальненням змісту розділу. Наприклад, рядки з поезії А. Х. Клаффа, що є епіграфом до 33 розділу, розповідають про таємницю забороненого суспільством й обставинами кохання, яке герой хоче від усіх приховати. Цей епіграф віддзеркалює ситуацію, коли слуги Сем і Мері випадково побачили Сару з Чарльзом в амбарі і останній був змушений виправдовуватися, щоб не розкрити справжні причини зустрічі та не викликати підозр. «O let me love my love unto myself alone, And know my knowledge to the world unknown, No witness to the vision call, Beholding, unbeheld of all...»[5, 109]. Окрім епіграфів, в романі присутня велика кількість підрядкових авторських приміток з поданням історичних, лінгвістичних і соціологічних пояснень. Вони дають читачеві зрозуміти, що оповідач належить до іншої епохи. Таким чином, акцентуються моменти подібностей та розбіжностей між епохами.

Стилістика та смислове навантаження твору розширюється і завдяки використанню численних алюзій, які налаштовують читача на розкодування

прихованої інформації. Такими алюзіями в романі є натяки на літературні твори, наукові праці, релігійні та міфологічні тексти, топонімічні назви. Так, коментуючи ідею Чарльза про прогулянку одночасно з Сарою та Ернестиною, автор вводить алюзію на Телемський монастир з роману Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель»: «...as remote as some abbey of Theleme, some land of sinless, swooning idyll, in which Charles and Sarah and Ernestina could have wandered...» [5, 75]. Цей монастир є символом «вільного суспільства», ідилії, де мрія Чарльза могла б стати реальністю.[2, 164]. Поряд з топонімічними алюзіями, алюзивні прийоми автор застосовує до описів пейзажів: околиці Лайм-Реджиса автор асоціює з мальовничими картинами епохи Ренесансу в манері Боттічеллі, а саме повітря / атмосферу (air) цього місця з лірикою П'єра де Ронсара: «Only one art has ever caught such scenes – that of the Renaissance; it is the ground that Botticelli's figures walk on, the air that includes Ronsard's songs.» [5, 29]. Широко вживаними є й алюзії на наукові праці Ч. Дарвіна («Походження видів»), К. Ліннея («Система природи») та К. Маркса. Коментуючи захоплення Чарльза палеонтологією, автор зауважує: «Charles called himself a Darwinist, and yet he had not really understood Darwin. But then, nor had Darwin himself. What that genius had upset was the Linnaean Scala Naturae...» [5, 21]. Алюзії є надзвичайно важливими для характеристики героїв роману, для всебічного розкриття їхніх образів через міжтекстуальні паралелі. Розуміння алюзій на літературні твори, міфологію, релігійні тексти надає образам роману цілісності та довершеності. В міфологічному контексті Фаулз проводить паралелі між Чарльзом та Одисеем в його стосунках з Каліпсо, описуючи зустріч Чарльза з Сарою на пустирі: «There were no Doric temples in the Undercliff; but here was a Calypso.» [5, 61]. Одисей робить вибір між Пенелопею й Каліпсо, а Чарльз – між Ернестиною й Сарою. Під час цієї ж зустрічі, автор порівнює Сару з сереною: «Perhaps he had too fixed an idea of what a siren looked like and the circumstances in which she appeared – long tresses, a chaste alabaster nudity, mermaid's tail...»[5, 61]. Поєднання образів Каліпсо й серени підкреслює неоднозначність образу Сари: вона закохує в себе Чарльза, руйнує його звичне життя, але, цим і дає йому можливість

віднайти себе в житті. Багатозначною є і алюзія на міф про Едіпа й Сфінкса. Лікар говорить Чарльзу про необхідність зустрічі з Сарою, порівнюючи її зі Сфінксом: «You must question the Sphinx...As long as you bear in mind what happened to those who failed to solve the enigma.» [5, 188]. Та й сам герой пізніше робить таке порівняння: «Sarah may in some ways seem to fit the role of Sphinx.» [5, 199]. Завдяки цій алюзії читач усвідомлює, що Чарльз не здатний зрозуміти Сару і, що її особистість масштабніша за його власну. Сара – загадка для всіх, але, на відміну від Сфінкса, вона уособлює не минуле, а майбутнє. В контексті християнства найяскравішою є алюзія на біблійні історії. Двічі в романі Чарльз вбачає свою схожість з Ісусом: в ситуації, коли йому потрібно зробити вибір між його минулим і майбутнім, тобто його знатним походженням і принизливою для нього пропозицією займатися комерцією, він порівнює свою ситуацію зі сценою спокуси Ісуса сатаною у пустелі: «Charles felt himself, under the first impact of this attractive comparison, like Jesus of Nazareth tempted by Satan.» [5, 122]; і вдруге – після зустрічі із Сарою в готелі, у храмі Чарльз відчув свою єдність із Ісусом. Він відчувається розп'ятим життєвими перипетіями і йому здається, що він переживає переродження: «He saw himself hanging there... not, to be sure, with any of nobility universality of Jesus, but crucified.» [5, 155]. Інтертекстуальність прослідковується і в характерах героїв роману «Подруга французького лейтенанта», в яких можна знайти спільні риси з героями творів Дж. Еліот, Дж. Остін, Т. Гарді.

У тексті роману наявні також ремінісценції, розраховані на асоціативне прочитання, іменні ремінісценції, тобто, посилення на події з життя визначної особистості чи його / її відоме висловлювання: «...is duty to drive us, or not?» – перефразування відомих рядків з епіграми Дж. Еліот. [5, 21]. Чарльз ототожнює себе з Емілем де Ла Ронсьєром – лейтенантом, історії життя якого Фаулз присвятив 28-ий розділ роману. Цей лейтенант став жертвою представниці слабкої статі, як і Чарльз став жертвою таємної гри Сари. Їхню схожість підкреслює й іронічний збіг: Чарльз усвідомив, що «The

day that other French lieutenant was condemned was the very same day that Charles had come into the world.» [5, 100]. Чарльз на початку роману перебуває під впливом Байрона, на що автор іронічно зауважує, що він не геній і не розпусник, яким був Байрон, а згодом потрапивши у провінційне вікторіанське середовище, він і сам іронізує над собою, називаючи себе «a brilliant man trapped, a Byron tamed.»[5, 55].

Сам Джон Фаулз визнав, що «Подруга французького лейтенанта» – роман-реконструкція почуттів, думок, моделей поведінки людини XIX століття [4, 1]. Свідоме та доречне використання численних алюзій, цитування, ремінісценцій Джоном Фаулзом робить роман «Подруга французького лейтенанта» багатограним, пов'язує вікторіанську епоху з сучасним письменником XX ст., допомагає всебічно розкрити образи й проблематику твору, створити неповторну атмосферу, даючи читачеві можливість декодувати інтертекстуальні знаки в загальнокультурному контексті та, завдяки цьому, досягнути ідеї твору.

Література:

1. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Тейлора ; пер.з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
2. Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» / Оксана Левицька // Питання літературознавства. – Чернівці, 2009. – Вип. 77. – С. 160–167.
3. Дадаян Л. Р. Роль епіграфів в романі Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» [Електронний ресурс] / Л. Р. Дадаян. – [Дата звернення: 21.10.2016]. Режим доступу: [http://pglu.ru/editions/un\\_reading/detail.php?SECTION\\_ID=397&ELEMENT\\_ID=6263](http://pglu.ru/editions/un_reading/detail.php?SECTION_ID=397&ELEMENT_ID=6263)
4. Козюра О. В. Проза Джона Фаулза: аспекти постмодерністської інтерпретації: [Електронний ресурс] / О. В. Козюра. – [ Дата звернення: 21.10.2016]. Режим доступу: [http://librar.org.ua/sections\\_load.php?s=philology&id=2896&start=5](http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=2896&start=5)

5. Fowles John. The French Lieutenant's woman: [Electronic resource] / J. Fowles. – [Cited 2016, 19 October]. Available from [http://gigy.weebly.com/uploads/5/9/4/4/5944278/john\\_fowles\\_the\\_french\\_lieutenants\\_woman.pdf](http://gigy.weebly.com/uploads/5/9/4/4/5944278/john_fowles_the_french_lieutenants_woman.pdf)

## **РОЗДІЛ II**

### **ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ**

Н.І.Телегіна, В.В.Гута  
Прикарпатський національний  
університет ім. В.Стефаника,  
м. Івано-Франківськ

#### **Особливості творчого методу Франсуази Саган на матеріалі роману «Трохи сонця в холодній воді»**

Художній метод – це той важливий елемент без розуміння якого неможливе вивчення творчості письменника, адже він є способом досягнення дійсності, сукупністю принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу. Питання визначення творчого методу Франсуази Саган (1935-2004), автора 22 романів, 2 збірок новел, 7 п'єс, 3 книг нарисів, є суперечливим. Хоча її твори зайняли визначне місце у французькій літературі ХХ століття, творчість Ф. Саган залишається все ще мало вивченою, що забезпечує актуальність дослідження.

Дослідники творчості Франсуази Саган (Уваров Ю.П., Зонина Л., Евнина Е.М.) акцентували зв'язок творчості Ф. Саган з мистецтвом модернізму [1,152].



Роман Ф. Саган «Трохи сонця в холодній воді» («Un peu de soleil dans L'eau froide»), опублікований в 1969 році, є мало дослідженим як в західному, так і у вітчизняному літературознавстві.

Метою дослідження є визначення творчого методу Ф. Саган. Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- окреслити проблематику роману «Трохи сонця в холодній воді»;
- визначити структурні особливості роману;
- проаналізувати характери героїв роману;
- дослідити стильові особливості роману;
- зробити висновки щодо методу письменниці.

Об'єкт дослідження – роман Франсуази Саган «Трохи сонця в холодній воді».

Предмет дослідження – творчий метод.

Час, в якій створювала свої твори Ф. Саган (60-70рр.) – це період кризи у французькому суспільстві, період змін у поглядах на мораль. В романі «Трохи сонця в холодній воді» Ф. Саган розкриває тему самотності удвох, спричиненої проблемою відчуження, яке часто виникає навіть між тими, хто кохає і хоче бути разом. Ця тема розкривається через відносини Жиль і Наталі – героїв роману. В заголовку, взятому з вірша Поля Елюара, в символічній формі викладено суть ситуації: «Сонце» справжньої любові осяює, але не може зігріти «холодну воду» бездуховного існування, яке веде головний герой книги – паризький журналіст Жиль. Письменниця показує, що її герою виявилось мало «зовнішньої сторони життя», він гостро відчуває її пустоту, фальш, штучність [2, 53]. Перші сторінки роману Ф. Саган присвячені опису нудьги і смутку головного героя, усвідомлення ним абсурдності свого існування. Авторка детально описує стан депресії головного героя, в якому він знаходиться до знайомства з Наталі. Згодом читач розуміє причини депресивного стану героя, які, загалом, є абсолютно реальними, адже в кожній ситуації він знає, як потрібно вчинити, але чинить інакше заради кар'єри: «Lui, Gilles, capable de tous les excès, désireux de tous les voyages, lui, Gilles le Jeune, était en train de perdre sa vie entre un patron» [3],

(Він, Жиль Лантьє, нетерплячий, здатний на будь-яку крайність, Жиль, який прагне об'їздити весь світ, він, ось-ось загубить своє життя під ярмом господаря). Хоча депресивний стан героя передує розглянутим ситуаціям, читач легко усвідомлює, що це типовий для Жилия стиль поведінки. Депресія головного героя, зумовлена його компромісністю. Характерними прикладами є компроміси в професії, неспроможність заперечити начальству: заради кар'єри він мовчки вислуховує образи керівництва про те, що він не є красномовним, і його статті є занадто «академічними». Він розлючений, але переробляє свою статтю, ніби школяр-двієшник, якого залишили після уроків: «Il en avait assez de ce journal...» [3], (Як же йому остогидла ця проклята газета...). Жиль вважав, що немає права прийняти посаду, яка мала належати Гарньє, тому що це було несправедливо. Гарньє йому подобався як людина, і він не розумів, як через якийсь скандал, що стався з ним, його позбавили права на цю посаду: «Je ne peux pas prendre ce poste, c'est du vol... Je ne peux pas, moi, faire ça à Garnier» [3], (Не можу я прийняти цю посаду, виходить що це крадіжка... не можу я вчинити так з Гарньє.); Але він, незважаючи на це все, приймає нову посаду, далі продовжує працювати, переписувати статті, вислуховувати мовчки критику шефа. Жиль знає, що бувають моменти, коли потрібно посміхатись, намагатись сподобатись комусь, вміти підіграти. Йому неприємно чинити так, особливо у випадку з Наталі, коли після спільного обіду з його шефом, він дорікав Наталі за те, що вона посміла виправити патрона, вказавши що вислів, який він процитував, належить Шамфору, а не Стендалю: «Il était agacé de s'entendre prononcer des phrases semblables. Il se sentait «jeune cadre» ou «vieil employé» [3], (Йому самому противно було, що він говорить такі речі. Він відчував себе «новоспеченим керівником» або «старим робітником»...).

Автор неодноразово ставить героя перед вибором, не тільки в соціальному аспекті, але і у сфері його особистого життя. Оскільки, Жиль є нерішучим, часто вагається, у нього є багато внутрішніх протиріч, то і вибір, найчастіше, не є власне його, у більшості випадків – це результат тиску оточуючих людей. Саме в результаті розмови з Лакуром (рідним братом

Наталі), він вирішив забрати Наталі в Париж. В найскладніших ситуаціях вибір робиться за нього, а йому залишається тільки прийняти його: так було, коли Наталі вирішила піти від Франсуа (свого чоловіка): «Dès l'instant qu'elle avait formulé cette idée, qu'elle avait prononcé ces mots, ce n'était plus un choix qui se faisait mais une fatalité qui s'accomplissait» [3] (В ту хвилину, коли Наталі повідомила про своє рішення, вибір був зроблений і залишалось тільки підкоритись долі). «Трохи сонця в холодній воді» – це роман про кохання, зруйноване егоїзмом та прагненням особистої свободи. Егоїзм головного героя твору – Жилья яскраво виражений у наступній цитаті: «Il était fou: un malheureux fou, soucieux avant tout d'une liberté inutile, habitait en lui» [3] (В ньому живе якийсь нещасний божевільний, якому найдорожче за все, є його свобода, нікчемна, непотрібна свобода).

У творі присутні два центральні конфлікти: зовнішній (зіткнення двох особистостей абсолютно протилежних психологічних планів – Жилья і Наталі) та внутрішній конфлікт Жилья (між його коханням до Наталі і його прагненням свободи) : «Quand Nathalie était là, il se sentait piégé, quand elle n'y était pas, c'était presque pire...» [3], (Коли Наталі була з ним, він відчував себе в капкані, а тепер, коли її нема, йому стало ще гірше...). Після зустрічі з Наталі, Жиль почав змінюватись (рідше зустрічався з друзями, намагався не зраджувати Наталі, хоча раніше зради буди невід'ємною ознакою його стосунків з жінками). Він кохав Наталі так сильно, як тільки міг, проте, відмовитися від старого способу життя, звичок йому було нелегко. Внутрішній конфлікт досягає кульмінації в сцені, коли Жан з Жилем сиділи у останнього вдома, пили кальвадос, і Жиль вирішив поділитися з другом своїми думками: «Il se sentait à nouveau l'esprit analyste, subtil, proustien. On ne se sent jamais traître quand on se sent intelligent.

– Vois-tu, quand je l'ai connue, j'étais... tu te rappelles... j'étais écorché vif. Dieu sait pourquoi mais je l'étais. Elle m'a entouré de plumes, mis au chaud, redonné vie. Vraiment. Mais maintenant... Maintenant l'oreiller pèse sur ma figure, il m'étouffe. Voilà. Tout ce que j'aimais en elle, qui me soutenait, son absolutisme, son côté linéaire, son intégrité totale... Tout s'est retourné contre elle... Il aurait dû

ajouter, par souci d'exactitude, qu'il était incapable de concevoir la vie sans elle.» [3] (Він відчув, що здатний до психологічного аналізу, тонкого аналізу. Коли відчуваєш себе розумним, зрадником себе не відчуваєш.

– Бачиш, коли я з нею познайомився я був... ну, ти звичайно, пам'ятаєш... з мене ніби шкіру здерли. Бог зна чому, але так все і було. Вона поклала мене на пухову подушечку, зігріла, повернула до життя. Справді. Але тепер... тепер ця подушка давить мені в лице, душить. Ось воно як. Все що я любив в ній і все що підтримувало мене – її власність, її прямолінійність, цілісність, – все це повернулось проти неї... але йому варто було би додати, заради точності, що він не може і уявити собі життя без неї). Але пиха і самозакоханість, звичка виглядати перед Жаном успішним і незалежним зупинили його.

Щоб висвітлити проблему відчуження, авторка вибирає саме ті моменти, які найкраще показують наскільки, головні герої є різними. Жиль – поверхневий, іде на компроміси, нещирий, типовий Дон-Жуан, егоїст, впевнений у собі, легковажний, на нього завжди величезний вплив мало оточуюче середовище. Йому властиве відчуття постійного страху: «...il avait aussi peur des bonnes vagues que des mauvaises, aussi peur de ses nouvelles responsabilités et de la passion de Nathalie que de la médiocrité et de la solitude.» [3], (..особисто він боявся щасливих і нещасливих хвиль, боявся він також і відповідальності, яка чекала його на новому місці, і любові Наталі, самотності, повсякденності). Наталі – прямолінійна, інтелектуалка, максималістка, безкомпромісна, цілісна, пристрасна натура, смілива, екзальтована, королева в будь-якому осередку. За словами автора, у цьому творі вона описує жінку з єдиною пристрастю («La femme d'une seule passion» [4]). Героїня її роману – це жінка, яка сильно кохає чоловіка і для якої більше нічого, крім нього, не існує. Наталі здається божевільною, але водночас Франсуаза Саган зазначає, що в її ситуації така поведінка є логічною [4]. Наталі походить з буржуазної верхівки. Все життя вона займалась самовдосконаленням. Вона мала в житті все, крім великого кохання, про яке читала в романах. В м. Лімож, на прийомі у Руаргів Жиль

вперше зустрічає Наталі, красиву, розумну і добру жінку, яка закохалася в нього з першого погляду. Йому здається, що він врятований від своєї депресії її справжнім щирим коханням. Наталі дуже серйозно ставиться до свого почуття, і сам герой думає що він врешті-решт став по-справжньому щасливий. Спокійне життя і благополучна буденність їй набридли: «J'ai eu une vie très protégée, très douce et très ennuyeuse, dit-elle tranquillement. J'imagine que quelque chose comme toi devait m'arriver» [3] (У мене було безтурботне життя, мене оберігали, але мені жилося нудно, – спокійно сказала вона. – Напевно, я повинна була зустріти когось схожого на тебе). Наталі покидає свого чоловіка, комфортний дім і їде з Жилем в Париж. Єдине чого вона прагнула – це глибоке, нестримне кохання, але паризьке життя знову бере у свій вир слабкого, безхарактерного Жилья: «Il se retrouvait avec ses pairs, les noctambules, les dégénérés, les alcooliques, les bons à rien» [3] (Ось нарешті він опинився серед своїх, серед дегенератів, алкоголіків, нікчемних людей). Жиль повертається до старих друзів і запевняє себе в тому, що йому потрібна свобода і самотність. Прекрасно усвідомлюючи, що Наталі перевершує його інтелектом, духовністю, порядністю і чистотою почуттів, помічаючи, що Наталі сама того не бажаючи, перебирає на себе увагу тих, для кого ще недавно в центрі уваги був він, Жиль, все гостріше усвідомлює свою недосконалість. Поряд з Наталі в нього поступово розвивається комплекс неповноцінності. Відносини все більше ускладнюються. Через весь твір проходить ідея абсурду: двоє людей не можуть бути разом, хоча і кохають одне одного.

Авторська позиція є об'єктивною, автор не коментує дії героїв, а фіксує їх. Герої постійно вдаються до самоаналізу і психоаналізу один одного. Жиль аналізує свої відносини з Наталі. «Pourquoi lui avait-il parlé d'une semaine ou de deux de séparation? Par défense, sans doute, pour se persuader, en la persuadant, que huit jours sans elle étaient possibles» [3] (Чому він сказав їй, що вони зустрінуться тільки через тиждень або через два? Напевно, це була спроба самозахисту, спроба запевнити себе і її, що він запросто зможе прожити тиждень без неї...). Герої рефлектуючі, гостро реагують на будь-які

зовнішні подразники. Вони – заглиблені в себе, самотні. Психологізм є стильовою домінантою роману. Розповідь супроводжується, певними психологічними спостереженнями і узагальненнями: «Il savait qu'en amour il y en a toujours un qui finit par faire souffrir l'autre et que quelquefois, rarement, cette situation est réversible» [3], (Він знав, що в коханні завжди хтось один в кінці кінців заставляє іншого страждати, і що лиш інколи ролі міняються). Побудова тексту є типовою для психологічного роману, оскільки у даному творі є багато внутрішніх монологів: «mais qu'est-ce que j'ai, qu'est-ce que j'ai?» avec un mélange de désolation et de fureur car il était orgueilleux.» [5], (Та що ж це таке зі мною? Що? – питав він себе з відчаєм і гнівом, так як він був самолюбом). Закінчується роман певною мірою відкрито і символічно: герой зникає в темряві, він у відчаї, не знаючи, як буде жити після втрати коханої. Автор, тонкий майстер психологічної прози, в кінці ледь помітними штрихами розставляє акценти. На питання лікаря, чи є хтось в Наталі, Жиль відповідає, що крім нього в неї нікого немає, прекрасно знаючи, що є і родичі, і чоловік, який кохав Наталі і просив повернутися. Автор тонким натяком дає зрозуміти читачеві, що Жиль усвідомлював, що він став для Наталі сенсом життя. Акцент робиться і на тому, що зруйнувало кохання, яке було взаємним – це егоїзм. Виходячи з лікарні Жиль думає: “Elle n'avait pas pu lui faire ça, lui ôter à jamais ce beau corps vivant si ami du sien, elle n'avait pas pu essayer de lui échapper”. ( Вона не мала права так чинити, забрати назавжди у нього себе, таку прекрасну, повну життя, таку кохану, вона не мала права навіть намагатися бігти від нього.). Автор ніби підштовхує читача до подальшого психологічного аналізу, розпалюючи його бажання зрозуміти, як і чому таке сталося.

Отже, у даному романі ми спостерігаємо взаємопроникнення двох методів, а саме: екзистенціалізму і реалізму. Риси реалізму – це вплив соціуму на головного героя твору, пізнавально-аналітичне начало, художній відбір. Ідея абсурду, поставлена в центр роману, типові для героїв настрої відчаю, проблематика роману (проблема вибору, відчуження, нездатності порозумітися, проблема свободи особистості), інтелігентні, рефлектуючі,

схильні до самоаналізу і психоаналізу герої, депресії та самотність героїв – це риси екзистенціалізму.

Підняті в цій статті проблеми відкривають можливості для більш глибокого вивчення особливостей творчого методу і засобів розкриття психологічного стану героїв Франсуази Саган, психологічно витончені твори якої все більше приваблюють дослідників.

### **Література:**

1. Евнина Е.М. Современный французский роман. 1940-1960. – М.: Изд. АН СССР, 1962.
2. Уваров Ю.П. Сучасний французький роман. – М.: Вища школа, 1985.
3. Françoise Sagan: «Un peu de soleil dans l'eau froide» : [Електронний ресурс]. URL: [http://french-book.net/text/biblio/par/sagan/un\\_peu\\_de\\_soleil\\_fr.ru.html](http://french-book.net/text/biblio/par/sagan/un_peu_de_soleil_fr.ru.html) (Дата звернення: 26.10.2013).
4. André Durand: Françoise Sagan. Comptoir littéraire: [Електронний ресурс]. URL: <http://www.comptoir litteraire.com/docs/310-sagan-francoise.doc> (Дата звернення: 28.10.2013). P.22-23.

**К.ф.н. Телегіна Н.І., Прунько І.М.**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ*

### **Символіка в романі Ельзи Тріоле «Троянди в кредит»**

Ельза Тріоле – перша жінка-лауреат Гонкурівської премії. Однак її творчість є малодослідженою. Життя та творчість Ельзи Тріоле досліджували Т. Балашова, М. Годрік, Л. Марсу, У. Хьорнер та інші. Переважно предметом дослідження була тематика і проблематика її романів. Темою роману «Троянди в кредит» критики вважають зростання споживацьких тенденцій у Франції другої половини ХХ століття. Роман «Троянди в кредит» є частиною трилогії «Нейлоновий вік». Метою дослідження є аналіз символіки роману. Актуальність дослідження полягає у відсутності досліджень цього аспекту обраного роману.

Термін «символ» є багатограним. Тлумачний словник зазначає, що символ – це умовне позначення будь-якого предмета, явища, поняття. У мистецтві та художній літературі символ – це образ, що алегорично виражає яке-небудь поняття, ідею, почуття. [1; 538] Символ в літературному творі зазвичай має не одне, а кілька значень і володіє багатою смисловою ємністю. Символіка – це сукупність символів. В романі, що досліджується великою мірою через символи розкривається центральний конфлікт – між матеріальним і духовним, між красою штучною і красою природною. В романі знаходимо символи комфортного життя, до якого так прагнула Мартіна, яка зростала у злиднях: модні журнали з глянцевиими сторінками, гра в брідж, Інститут краси: «Parfumés, aérés, silencieux, capitonnés, polis, aimables, souriants, fleuris, étaient les salons de l'Institut de Beauté. Les femmes sorties des mains des masseuses, manucures, coiffeurs étaient comme repeintes à neuf. Martine, manucure, était au cœur même de son idéal de beauté, elle vivait à l'intérieur des pages satinées d'un magazine de luxe». [3] (Запашний, свіжий, спокійний, як м'яке крісло, гігієнічний, наскрізь просочений ввічливістю та посмішками, заставлений квітами – такий «Інститут краси», весь рожевий і



блакитний. Флакони, коробочки, дрібнички, мережива, прозорість, блиск. Жінки, пройшовши через руки масажисток, манікюрниць, перукарів, як би заново відремонтовані, відчували себе чудово. Мартіна, ставши манікюрницею, впритул наблизилася до свого ідеалу краси, вона жила, як на глянцевиx сторінках розкішного журналу мод.) Вперше увагу Мартіни привернули баночки, тюбики і флакони ще у квартирі мадам Донзер. Саме у будинку мадам Донзер Мартіна побачила свій ідеал та зрозуміла своє прагнення комфортного життя: «Aucun Palais de « Mille et une Nuits » [3] n'a jamais bouleversé ainsi un être humain...» («Жоден палац з «Тисячі і однієї ночі» ніколи нікого так не вражав...») Мартіна відчувала блаженство, коли вона опускалась в гарячу, опалову від ароматичних солей воду. Разючий контраст з її оселею, де бруд і щурі доводили її до відчаю, сприяв зародженню і формуванню в ній гіпертрофованого потягу до матеріальних благ. Пластмаса в романі символізує штучність споживацьких матеріальних цінностей: « – Savez-vous, Mesdames, à quoi vous me faites penser ? cria-t-il, pour se réveiller, – à de la matière plastique, neuve, fraîche, de couleur tendre...» [3] (« Чи знаєте, дами, що ви мені нагадуєте? – Вигукнув він, – Пластмасу, нову, свіжу, найніжніших відтінків.») Побачивши штучну поведінку і несправжність спілкування жінок, Даніель сказав ці слова на вечірці, яку організувала Мартіна. Ідеаліст Даніель, для якого матеріальне – другорядне, зауважує, що Мартіна у своїй гонитві за новими і новими товарами широкого вжитку перетворилась на звичайну міщанку, суху, егоїстичну, що бажання у неї – пластмасові, а мрії – нейлонові. Потреба купляти речі перетворилась у неї на манію.

Прізвиська Мартіни теж мають символічне значення у творі: Сорока-зłodійка (Une pie voleuse) та Мартіна-загублена-в-лісах (Martine-perdue-dans-les-bois). Сорокою Мартіну назвала мати: «Une pie, voilà ce que tu es, une pie voleuse, il te faut tout ce qui brille» [3] (Сорока - ось ти хто! Чорна сорока-зłodійка! Тобі подавай все, що блищить), а згодом і сама дівчина порівнювала себе з цією птахою, коли мадам Деніза, яка сліпо довіряла Мартіні, дізналась, що Мартіна переманювала клієнток Інституту краси, створивши таким чином

свою клієнтську базу. У романі це прізвисько тлумачиться як “та, що спостерігає, як живуть інші»: «Elle sera toujours celle qui regarde vivre les autres, sans qu’ils s’en doutent, comme une voleuse. Une pie noire et voleuse.» [3] (Все життя вона підглядає, як живуть інші, як злодійка. Чорна сорока-злодійка.) Мартіна-загублена-в-лісах – ще одне прізвисько головної героїні роману. У ліс головна героїня тікала з дому, знаходила там затишок, якого не мала вдома: « Martine s’enfonçait dans la forêt... Elle éprouvait un soulagement, elle respirait de toute sa peau, elle était le poisson qui a retrouvé l’eau.» [3] (Мартіна заглиблювалася все далі в ліс ... Вона відчувала полегшення, ніби зняла тісний корсет, дихала всією шкірою, грудьми, животом, вона відчувала себе рибою, яку кинули у воду.) Прізвиська Мартіни символізують дві суперечливі сторони її характеру: пристрась до матеріального, споживацьку сторону характеру (Сорока-злодійка) та романтичну здатність на щире кохання (Мартіна-загублена-в-лісах). Красива та впевнена в собі Мартіна, закохавшись в Даніеля ще в дитинстві, і подумати ні про одного іншого чоловіка не могла і не хотіла, навіть тоді, коли здавалося не було надії наблизитись до Даніеля.

В романі також простежується символіка кольорів. Рожевий та блакитний кольори проходять через весь роман. Сесіль надавала перевагу рожевому кольору, Мартіна – блакитному. Все в їхній кімнаті було в рожево-блакитних тонах і одяг у найважливіші моменти життя був цих кольорів. Рожевий колір асоціюється з ніжністю, чуттєвістю, емоціями, легкою радістю, піднятим настроєм і безтурботністю, які втілюються в характері Сесілі. Блакитний – це колір холодної гами. Символіка блакитного кольору – чистота, щирість та замкнутість. Потяг до досконалості є типовим для людини, яка обирає небесно-блакитний. [2] Символіка блакитного кольору яскраво втілюється в суперечливому характері Мартіни: щирість її кохання до Даніеля дивовижним чином поєднується в ній із замкнутістю та часом навіть холодністю до нього. Мартіна прагне досконалості і порядку, яких була позбавлена в дитинстві, тому їй подобалось, коли Даніеля не було вдома під час навчання, адже тоді не було його розкиданих книг, зошитів та попелу від

сигарет. Але разом з тим їй було сумно без нього. Коли Даніель повернувся з Півдня, очікуючи, що Мартіна кине́ться йому на шию, він був дуже здивований, побачивши, що вона спокійно накриває на стіл швидкими, вправними рухами: «Au lieu de l'embrasser... Ils allaient d'abord manger, pensait Daniel. Martine sortait des dessous-de-plate et des verres de trois tailles et des porte-couteaux. Deux couteaux, deux fourchettes, des petites cuillères, des tas d'assiettes, des grandes, des petites, des creuses.» [3] (Замість того, щоб його поцілувати, Мартіна діставала підставки для страв, келихи трьох видів, підставки для вилок і ножів. Два ножі, дві вилки, дві чайні ложечки і дуже багато тарілок - великих, маленьких, глибоких...) Він не розуміє, що Мартіна намагається створити картинку з глянцевого журналу: красивий чоловік, красива жінка, бездоганно накритий стіл, чистота і досконалість зовнішнього вигляду. Холодність Мартіни, її прагнення матеріальних благ та досконалості приглушують у ній щире кохання до Даніеля. Даніель часто казав Мартіні, що досконалість шкодить її красі. Символом прагнення чистоти є біле полотно, про яке вона говорить Даніелю на виставці. З цікавості Даніель повів її в картинну галерею на ретроспективну виставку – від класичних творів до сучасних. На запитання Даніеля, що їй подобається, вона відповіла, що їй нічого не подобається, додавши, що вона надає перевагу полотну, не забрудненому фарбами, чистому. Таким чином в символічній формі акцентується несумісність споживацьких тенденцій із ідеалістичним світосприйняттям.

Особливістю роману є те, що кожен розділ має назву. Назви розділів теж можна вважати символічними. У деяких з них повторюються вищезгадані символи: «Мартіна-загублена-в-лісах» (саме в цьому розділі Мартіна отримує таке прізви́сько); «На глянце́вих сторінках майбутнього» (у якому Мартіна розуміє свої прагнення); «Горошина» (Мсьє Жорж розповідає Мартіні казку про принцесу на горошині); «Кредит відкрито» (Мартіна вперше купляє речі в кредит). Символічне значення в романі мають казки, які розповів Мартіні Мсьє Жорж: про принцесу на горошині і про рибака та рибку. Розповідаючи казку про принцесу на горошині, Мсьє Жорж

намагається зупинити Мартіну в її нестримному прагненні зовнішньої досконалості. Казкою про рибака і рибку він дає зрозуміти, що Мартіні слід зупинитися у гонитві за новими і новими речами. «Tu te rends compte, Martine, que tu as déjà gagné deux manches?... La première, quand M'man Donzert t'a recueillie, continua M. Georges....La deuxième, quand M'man Donzert t'a emmenée à Paris. C'est elle ton destin et ta bonne étoile. Songe, la petite-perdue-dans-les-bois, la voilà dans un grand immeuble moderne à Paris ! Elle est belle, elle a du travail dans un Institut de luxe... Ne rate pas la manche suivante, fillette...» [3] (Мартіна, ти розумієш, що вже виграла два тури в грі? За твоє коротке життя... Перший, коли мама Донзер взяла тебе до себе. Другий, коли мама Донзер привезла тебе в Париж. Вона - твоя доля і твоя щаслива зірка. Подумати тільки: дівчинка-яка-пропадала-в-лісах живе у великій сучасній паризькій квартирі! Вона хороша собою, вона працює в шикарному закладі. Не промахнись в наступному турі, доню...) Кінець цієї казки готує читача до кінця роману: Мартіна знову бідна, повертається в халупу своєї матері, де знов стикається з найбільшим страхом свого дитинства – щурами.

Щурі – це образ-символ. Вони оточували Мартіну в дитинстві: «La baraque plongée dans l'obscurité respirait, ronflait, traversée par le trotinement des rats...» [3] (Занурена в цілковиту темряву халупа дихає і похропує під щурячу метушню, яка не змовкає...); «Elle se serait bien couchée sur la table, mais il y avait des rats qui s'y promenaient à cause des restes, on les entendait courir...» [3] ( Вона могла б лягти на стіл, але на столі серед недоїдків вовтузилися щурі...); «Mais dans cette cabane sans eau, ni lumière, avec les rats qui passaient sur les visages des dormeurs, Marie était heureuse.» [3] (Але в цій халупі, без води та світла, з щурами, які бігали по обличчях тих, хто спить, Марі [мати Мартіни] була щаслива.); «Ses cahiers et ses livres, elle les plaçait sur le haut du buffet où ils semblaient le plus en sécurité. Le jour où elle découvrit que les rats les avaient dans la nuit grignotés Martine ne dit rien.» [3] (Свої зошити і книги Мартіна ховала нагорі буфета, де їм начебто загрожувала менша небезпека. Аж якось одного ранку вона виявила, що щурі вночі їх

погризли... Мартіна поклала жалюгідні залишки зошитів і книжок на стіл і дивилася на них, не кажучи ні слова.) Саме цей символічний образ ставить крапку в історії Мартіни: «Les rats ! cria l'homme, les rats ont dévoré la fille à Marie... Ils ont dû l'attaquer en masse...» [3] (- Щурі! - Закричав чоловік. - Щурі зжерли дочку Марі. Вони мабуть, накинулися на неї гуртом ...) Щурі в романі символізують середовище, в якому жила Мартіна в дитинстві, яке спричинило її маніакальне прагнення комфортного життя, чистоти і досконалості, її зацикленість на матеріальному і нехтування духовним. Гризуни спотворюють саме обличчя Мартіни. Згризене щурами, колись прекрасне обличчя Мартіни, символізує крихкість і недовговічність матеріального.

До образів-символів можна віднести й троянди. В них втілено природну красу і духовність, те, що надихає Даніеля в його наукових дослідженнях. Троянди складають контраст пластмасі та нейлону. Мартіна лишилася не в речах, які вона брала в кредит (деякі з них зіпсувались, а деякі в неї потім забрали). Вона лишилася в троянді, яку створив Даніель і назвав на її честь «Мартіна Донель»: «C'est en 1958 qu'est apparue sur le marché la rose parfumée MARTINE DONELLE : elle a le parfum inégalable de la rose ancienne, la forme et la couleur d'une rose moderne.» [3] (У 1958 році на міжнародному квітковому ринку з'явилася нова запашна троянда «Мартіна Донель»: у неї незрівнянний аромат старовинної троянди, а форма і колір троянди нашого часу. На конкурсі троянд журі одноголосно присудило їй першу премію.).

Таким чином, через символічні образи стверджується перевага краси природної над штучною, духовного над матеріальним.

Література:

1. Яковлева А.М. Сучасний тлумачний словник української мови. – Харків: Торсінг Плюс, 2006. – 672 с.
2. Значення кольорів [Електронний ресурс]. URL: <http://procikave.com/znachennya-koloriv.html> (Дата звернення: 21.11.2015)
3. Elsa Triolet «Roses à crédit» (deuxième édition, revue et corrigée): [Електронний ресурс]. URL: <http://mreadz.com/new/index.php?id=302610>

(Дата звернення: 31.10.2015)

*Наталія Телегіна, Христина Гебура*

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
(м. Івано-Франківськ, Україна)

### **Проблематика роману Ерве Базена «Подружнє життя»**

Оцінка творчості певного письменника його сучасниками іноді буває неоднозначною. Досить часто значення самого письменника та справжню сутність його творів можна розпізнати якраз через те, що він у них розкриває,

які теми є йому ближчі, які проблеми він порушує. Під проблематикою художнього твору у літературознавстві прийнято розуміти осмислення відображеної у творі реальності, концепції світу та людини. І хоча аналіз проблематики художнього твору є одним із найбільш цікавих моментів у літературознавстві, робота над цим аналізом є нелегкою, адже існує багато аспектів, які залежать від індивідуального стилю автора, його подачі. Це стосується і творчості Ерве Базена (1911-1996), французького письменника, учасника руху Опору, члена, а пізніше президента Гонкурівської академії, автора соціально-психологічних романів „Гадюка в кулаці”, „Смерть конячки”, „Крик сови”, „Подружнє життя”, темою яких є відносини у сім'ї.

Певні аспекти творчості Е. Базена досліджувалися як вітчизняними, так і зарубіжними літературознавцями та критиками. Вагомий внесок зробили В.Огнев, Ю.Нагибин, Э.Шевякова, В.Седих. Значну увагу творчості Е. Базена приділяли М.Балашов, Т.Балашова, С.Ценкин. Вони досліджували життєвий і творчий шлях письменника, особливості його стилю, тематику та проблематику його творів.

Однією із центральних проблем у творчості Ерве Базена є проблема сімейних відносин. Кожний наступний його твір наче доповнює попередній. В романі „Подружнє життя” Ерве Базен показує, як змінюються стосунки у шлюбі з роками. У творі зображена середньостатистична сім'я, типовий шлюб, у якому поєднані кохання і розрахунок. Абель вирішив одружитися з Марієтт, тому що „вона була з „хорошої сім'ї.” [1, с.6.], хоча і нижчої за соціальним статусом від його, проте більш заможної. Марієтт мала ренту, до того ж Абель добре розумів, що у сім'ї Гімаршів є хороші зв'язки, які можуть стати йому дуже корисними у його професії адвоката. Абель прораховував не тільки фінансовий аспект, але і можливий розвиток їхніх відносин в плані психологічної сумісності. Порівнюючи Марієтт з Оділь, він зазначав: „ ... у Марієтт не було ні ізюминки, ані запалу, притаманних Оділь. Проте в Анже, як і в інших містах, дружин вибирають зі свого оточення.” [1, с.6].

Але, не дивлячись на те, що обоє молодих людей походять з буржуазних сімей, належать вони до різних прошарків буржуазії. Головний герой твору

Абель Бретодо – виходець із буржуазно-аристократичного роду. Марієтт Гімарш, його дружина, походить з сім'ї торговців, які завдяки своїм статкам здобули статус буржуа. Саме через образи Гімаршів та їхній спосіб життя, який реалізує і Марієтт, розкривається одна з центральних проблем роману – проблема зростання споживацьких тенденцій у французькому суспільстві 50-60-х років. „Намагаючись уявити матеріально-конкретне втілення цієї згубної сили, Ерве Базен під час роботи над романом, уважно вивчив каталоги з магазинів жіночої білизни та товарів для дітей, вивчив безліч жіночих журналів і рекламних порад, так би мовити, проникся духом споживацької ідеології, для того, щоб з соціологічною точністю якомога краще показати як „речі з'їли людей.” [3, с.391]. На той період з'являються перші кредити, які надають можливість жителям Франції отримати навіть ті речі, на які не було грошей.

Сім'я Гімаршів – це живе і майже карикатурне втілення споживацької психології. Вони цінують матеріальні блага, прагнуть грошей, надають перевагу новому, сучасному. Сім'я Бретодо, яку Базен протиставляє Гімаршам, тримається за минуле, цінує своє походження, зберігає портрет прадіда та стару зношену серветку як реліквію свого роду. Для Бретодо сім'я Гімаршів – вульгарна. Мадам Бретодо, на відміну від матері Марієтт, яка постійно втручається у їхнє сімейне життя, надає синові свободу вибору, можливість самостійно будувати власну родину. Мама Абеля доволі стримана, не дуже сентиментальна. Ця стриманість передалася також і сину. Її впевненість, спокій відображені навіть у її голосі. Іноді її спокій та мовчання говорили більше, ніж могли б сказати слова. В родині Бретодо мовчання означало незгоду і засудження. Гімарші свою незгоду висловлювали галасливими запереченнями. Через це у сім'ї Бретодо виник конфлікт. Коли Марієтт вирішила змінити в будинку меблі, Абель промовчав, таким чином, висловивши своє засудження її планів. Марієтт сприйняла це як згоду.

В романі розкривається проблема впливу побуту та буденності на сімейні відносини. На початку роману ми бачимо безтурботну Марієтт, яка просто



віддається почуттям, та згодом, відчувши себе господинею, вона змінюється. У неї виникає бажання все осучаснити в будинку, зробити все на свій смак. Вона купляє надто багато непотрібних продуктів, які зрештою просто псуються. Марієтт привносить в свою сім'ю стиль життя Гімаршів: „Я чую, як Марієтт переставляє чашки у буфеті: вибрала дві найкрасивіші – ми зазвичай залишали їх для гостей, решту відсунула на праву сторону полиці (так очевидно робили на вулиці Ліс).” [1, с.31]. Пристрасть, яка раніше була присутня у цих стосунках, замінюється розмовами про купівлю нових меблів, приладів, про фірми, які надають кредит.

Проблеми поглиблюються з появою першої дитини. Однією з тих рис, яка свідчила на користь одруження з Марієтт, було те, що Абель вбачав у ній майбутню хорошу матір. Проте після народження дитини, на його думку, її материнство набирає гіпертрофованого характеру. Абель не отримує звичної для себе уваги, вся увага дружини тепер зосереджується на дитині. Згідно теорії З.Фрейда, чоловік прагне отримувати від дружини таке ставлення, яке отримував від своєї матері. Хоча мадам Бретодо була вимогливою у вихованні сина, це не змінювало того факту, що, втративши чоловіка, вона всю себе присвятила сину. Тому Абелю було важко ділити дружину навіть із дитиною. Ця психологічна особливість призводить до того, що він ревнує Марієтт до дитини. Абель помічає, що з появою малюка усе змінюється: у домі, у поведінці Марієтт. Йому здається, що дружина більше не дивиться на нього, як раніше, тепер він став для неї невидимий, а центром сім'ї стає дитина. Син заповнив весь будинок, через це він все більше починає драгувати батька. Абель сумнівається, чи є тут місце для нього. „Якраз тут з'явилося наше маленьке чудовисько, сама невинність, тільки замурзана смородиновим соком. І я засоромлено замовк. Звичайно, він у себе вдома, ніхто в цьому не сумнівається. А я? Чи є тепер в мене дім?” [1, с.122]. Абель звертає увагу на те, що для Марієтт, яка раніше завжди цікавилась матеріалами його судових справ, тепер всі проблеми, які були пов'язані з чоловіком, наче зникли. Проте Абель зовсім не допомагає дружині, і навіть відмовляється найняти їй

помічницю. Його вимоги і образи свідчать про його егоїзм: „Тепер Марієтт вже не мала часу навіть на те, щоб почистити мої черевики.” [1, с.153].

Колись схильність Марієтт все контролювати Абель відзначав як її позитивну рису, тепер він називає її „всюдисуща Марієтт”, зашифрує нотатки у своєму записнику, але Марієтт вдається їх розшифрувати. Подружжя поступово віддаляється одне від одного, розмови все частіше переходять у сварки. Абель більше не бачить тієї Марієтт, з якою він одружувався: „Час від часу я намагаюсь відродити у своїй пам’яті колишню Марієтт, одягнену зі смаком та гарно причесану жінку, яка хотіла мені подобатись, спокійну, ніби створену для мене. Тепер між нами завжди її фартух.” [1, с.193]. Тепер він все більше звертає увагу на її недоліки: повноту, зморшки на обличчі, неприємний запах з рота. Марієтт здається йому примітивною.

З роками дітей стає більше. У родині починаються суперечки з приводу їх виховання. Завжди стриманий Абель переконаний, що дружина в усьому їм потурає. Марієтт виправляє оцінки в щоденниках дітей, приховує від чоловіка їхні витівки, чим, на думку Абеля, привчає дітей брехати. Марієтт вважає, що у дітей має бути усе найкраще. Для цього потрібні гроші, яких все більше не вистачає. Абель не розуміє, навіщо купляти дітям усе нове і у таких великих кількостях. Виховання Марієтт зводиться тільки до матеріального забезпечення дітей. Між нею і дітьми немає духовної близькості, вони сприймають її як обслуговуючий персонал: „Коли вона іде зі своїми дітьми, вона не виглядає, як їхня мати, а як їхня гувернантка,” – зауважує Абель [1, с.196].

Базен піднімає також проблему подружньої зради. Абель закохується в кузину Марієтт Аннік і ці стосунки захоплюють його. Герой навіть думає над тим, щоб розлучитися. Але його зупиняє не тільки те, що йому довелося б утримувати дві сім’ї, і те, що він міг би втратити своїх клієнтів, більшість з яких були знайомими Гімаршів, але і його припущення, що новий шлюб буде розвиватися за тою самою схемою: „Порив пристрасті, повна гармонія тіл, відчуття відродженої юності – все це згодом теж перетворилося б на

буденність. Будь-яка феєрія зникає в повторюваності.” [1, с.236]. Певне узагальнення проблем, які виникають в шлюбі, робить дядько Тео: „Я думаю, що в шлюбі швидко зникають почуття, які привели до нього подружжя, а якщо вони і зберігаються, то тонуть в чомусь іншому. І слабкість, і сила цього дивного стану в тому, що стимули його безперервно міняються, в тому, що ми повинні волею-неволею переходити від новизни до звички, від бажання до ніжності, від вибору до обов’язку.” [1, с.270].

Отже, розробляючи тему сімейних відносин, Ерве Базен ставить в романі проблеми, які можна поділити на три групи: соціальні, морально-етичні та психологічні. Однією з найважливіших соціальних проблем, поставлених в романі, є проблема зростання споживацьких тенденцій у французькому суспільстві 50-60-х років. До морально-етичних проблем можна віднести проблему зради, проблему батьків і дітей та виховання. Крім того, розкриваються психологічні проблеми, які виникають у шлюбі через різне виховання, різне розуміння ключових ситуацій, несумісні принципи та погляди на життя.

**Література:** 1. Базен Эрве. Подружнє життя. – Одеса : Маяк, 1994. – 272 с. 2. Балашова Т., Балашов Н. Французская литература, 1945-1990 / Т. Балашова, Н. Балашов. – М. : Наследие, 1995.– С. 391. 3. Журбицька Т. С. Молода сім’я / Т. С. Журбицька. – К. : 1985 . – 101с.

**Телегіна Н. І., Федюк Л. Є.**

*Прикарпатський національний університет*

*ім. Василя Стефаника*

*м. Івано-Франківськ*

### **Роль контрасту у романі Ельзи Тріоле «Троянди в кредит»**

Творчість Ельзи Тріоле є малодослідженою, незважаючи на той факт, що вона є однією з найяскравіших представників французької літератури другої половини ХХ століття, першою жінкою, яка здобула звання лауреата Гонкурівської премії.

Для дослідження обраний роман Ельзи Тріоле “Троянди в кредит” (1959), який поряд із романами «Луна-парк» (1959) та «Душа» (1963) увійшов до циклу романів «Вік нейлону». Аналізу тематики трилогії присвятив свої

праці Андреев Л. Г., який стверджує, що «Тріоле підпорядкувала картину «Нейлонового віку» своїй концепції людини, висунувши в кожному романі на перший план тему покликання, щастя» [1; 202]. Психотип головної героїні Мартіни як споживачки розкрито в праці Шайтанова О. В. [6; 100]. Проблематика романів циклу «Вік нейлону» стала завданням дослідження Черневич М. Н. та інших літературознавців, які вважають, що саме проблема людини стала центральною у романах циклу [5; 624].

**Метою** дослідження є аналіз роману Єльзи Тріоле «Троянди в кредит» з точки зору функціонування у ньому контрасту як одного із основних літературних засобів, які майстерно застосувала французька письменниця. **Актуальність** дослідження полягає у відсутності аналізу цього роману в обраному ракурсі.

У відповідності до мети поставлено **завдання**: розкрити суть і значення контрасту як літературного прийому; вказати місце контрасту в побудові твору; визначити роль прийому контрасту в розкритті конфліктів, розгортанні інтриги та створенні характерів.

Термін контраст є складним, багатоаспектним і міждисциплінарним поняттям. «Під контрастом розуміємо композиційно-стилістичний принцип розгортання мови, що полягає в динамічному протиставленні двох змістово-логічних, а також структурно-стилістичних планів викладу» [2; 86]. Таке визначення подає Гриня Н. у своєму дослідженні «Контраст як семантико-функціональна категорія тексту», а також додає, що «контраст як виражальне протиставлення реалізується саме через протилежність ознак, де в порівняно завершеному висловлюванні автор чинить сильний художній вплив на читача», отже «контраст постулюється як семантико-функціональна основа художнього тексту, як основний принцип вражальності твору» [2; 87]. В обраному для аналізу творі контраст застосовується досить широко і на структурному, і на стилістичному рівні.

В романі піднімається проблема розвитку споживацьких тенденцій у французькому суспільстві другої половини ХХ століття. Ця проблема розкривається через долю дівчини, яка походить з низів. Письменниця яскраво зобразила середовище, в якому проживала сім'я Мартіни. Шестеро дітей від п'яти до п'ятнадцяти років постійно ходили брудні і змушені були чекати в холоді надворі, поки мати розважалася вдома з чоловіками. Діти обідали за столом, по якому бігали щурі і всім, крім Мартіни, сприймали це як належне. Героїня не могла дома навіть їсти, бо все в домі було просякнуте брудом і безладом. Всі діти, крім Мартіни, були неосвіченими і завжди сліпо корилися матері, яка погрожувала їм побиттям. Мартіна – контрастний образ по відношенню до всіх членів її сім'ї. Вона – дуже красива, чорнява, тоді як решта дітей мали рудувате волосся. Дівчина мала феноменальну пам'ять, їй легко давалося навчання, особливо заучування віршів, історичних дат, написання диктантів. Педантично героїня ставилася до виконання будь-якої роботи, тому її зошити і книжки завжди мали ідеальний вигляд. І коли її брати перекинули на її зошити олію, а щурі погризли їх, Мартіна була у гніві і розпачі. Вона єдина зі своєї сім'ї милася, купляючи мило на гроші, отримані від продажу квітів, зібраних у лісі. Завдяки застосованому автором прийому контрасту читач відкриває для себе глибинну сутність характеру Мартіни – її прагнення зовнішньої досконалості в неприйнятній для неї атмосфері.

Свій ідеал Мартіна побачила в помешканні пані Донзер, абсолютно контрастному тому, в якому жила вона. Звичайна чиста оселя здалася їй нечуваною розкішшю. До цього вона і уявити не могла, що існують люди, які можуть дозволити собі митися кожен день: «Найзагадковіший із палаців «Тисячі і однієї ночі», всі аромати Аравії нікому і ніколи не могли принести насолоду рівну тій, яку відчувала Мартіна в будиночку, що був просякнутий запахом шампуню, лосьйону і одеколону... Неможливо описати блаженства, яке відчувала Мартіна, коли вона опускалась в гарячу, опалову від ароматичних солей воду» [3; 24]. Умови, у які Мартіна попала, складають різкий контраст її будинку, де, на думку пані Донзер, «сміттєвий ящик міг

здатися квітучим садом у порівнянні із цією (Мартініною) кімнатою» [3; 28]. Саме тоді сформувався її жагуче прагнення матеріальних благ. Контрастне зображення двох кардинально протилежних середовищ допомагає розкрити характер головної героїні, адже читач спостерігає, що вона органічно себе почуває лише серед матеріального комфорту. На домінанті матеріального ґрунтується надмірна меркантильність і впевненість у механічній самодостатності споживацького суспільства. Це типовий інтерес до ідеології «американської мрії» у Франції 50-х років [4; 19]. Мартіна захопилася глянцевиими журналами, які виписувала пані Донзер: « На гладкому чистому глянцевому папері обличчя жінок, деталі туалету – все було бездоганно, без вад. А в буденному житті Мартіни саме кидались в очі одні лиш вади. Ось і зараз в лісі вона бачила листки, поїдені хробаками, слизькі червиві гриби, купки землі, хід, виритий кротом, наполовину засохлий стовбур дерева, по якому уже постукував дятел... Їй одразу кидалось в очі все хворе, мертво, гниюче. Природу ніхто не лакував, вона не на глянцевому папері, і Мартіна не пробачала їй цього!» [3; 43]. Як бачимо, навіть природа не була для героїні настільки ідеальною, як те що люди створили своїми руками, штучно, щоб задовольнити свої матеріальні, а не духовні потреби.

Контрастні пасажі допомагають розкрити психотип героїні. Мартіна – затята перфекціоністка, яка вірить у те, що її матеріальний ідеал може і мусить бути досягнутим: «Мартіна, ставши манікюрницею, впритул наблизилася до свого ідеалу краси, вона наче жила на глянцевиих сторінках розкішного журналу мод» [3; 49]. Вона дуже швидко звикла до Парижу і перетворилася на справжню парижанку, «завжди знаходила те, що шукала – нове, блискуче, добре відполіроване, абсолютно чисте» [3; 49]. Недарма її улюбленим словом було «бездоганне». Чого не можна було сказати про ферму батьків її коханого Данієля: «Вимощений двір був схожим на сільську площу після ярмарки: солома, обривки мотузок, старі газети, брезенти, плетені кошики, тачки. І бруд під ногами» [3; 89]. Безлад, який не відповідав перфекціоністським прагненням Мартіни, став одним із найбільших каменів

у фундаменті трагедії героїні. Сам Даніель інколи казав своїй коханій: «Досконалість шкодить твоїй красі!...» [3; 65].

Основний конфлікт роману побудований на контрасті – це конфлікт між двома абсолютно протилежними психологічними типами: матеріалісткою та ідеалістом. Мартіна – типова споживачка. Даніель – типовий науковець, для якого матеріальне – другорядне. Надзвичайне захоплення Мартіни всім матеріальним виливається у ненаситну жагу до споживання. Мартіна із захопленням приймає суспільство споживання і ті можливості, які воно відкриває – кредит, явище, яке з'явилося у Франції у 50 – 60 роки. Воно породило нове ставлення до грошей – те, що неможна купити одразу – можна купити в кредит. «Неймовірно, що людині недоступне щастя, хоч воно залежить всього лише від неживих предметів, які просто продаються» [3; 134]. Споживацька сутність характеру Мартіни проявилась навіть у ставленні до Даніеля: «Ти – мій. Ні окличного, ні знаку запитання.» [3; 84]. Така розмовна пунктуація свідчить про оволодіння Даніелем, наче якимось предметом. Вона наче привласнила його собі. Даніель називає Мартіну звіром, який «потрапив у пластмасове оточення» [3; 120]. Мартіна купила в кредит зручний еластичний матрац з пружинами, столовий сервіз, бокали, каструлі, холодильник, телевізор, комбінований гарнітур, простирадла з льону, картину, яка здавалася Даніелю вульгарною, оранжеві штори з бахромою, хутрове пальто, електричну плитку, пральну машину, автомобіль. «Мартіна перетворилась в звичайну міщанку, суху, егоїстичну. Бажання у неї були пластмасові, а мрії – нейлонові» [3; 186]. Потреба купляти речі перейшла у неї у хворобливу манію. Повну протилежність Мартіні становить ідеаліст-науковець Даніель. Даніель – типовий учений, романтик із сільської місцевості, «недарма час від часу у нього появлявся цей замріяно-незворушний погляд, погляд простосердної невинності, спрямований кудись вдалину і в той же час пильний, терпеливий і покірний – погляд вченого, що схилився над мікроскопом, селянина, який працює на своїй землі» [3;69]. Герой захоплений розведенням троянд, він глибоко відчуває красу і прагне



творити і розвивати природну красу у вигляді тендітних квітів. Він прагнув шляхом схрещення вивести новий сорт троянд, у яких аромат був би стародавній, а забарвлення сучасне. Троянди в романі символізують природну істинну красу. Тому контраст закладений у сам заголовок роману «Троянди в кредит», оскільки на природну красу кредит не розповсюджується. Таким чином автор протиставляє матеріальні і духовні цінності. І цей конфлікт між матеріальним і духовним є художнім узагальненням конкретного конфлікту між Мартіною і Даніелем. Даніель вважає, що «весь цей пластмасовий рай згорить у вогні, а залишаться тільки земля, хліб і троянди... Троянди не в кредит, а справжні троянди, доступні всім...»[3; 166]. Конфлікт, що назрів між різко протилежними типами особистостей веде до трагічної кінцівки роману і заставляє замислитися над пріоритетами. Це створює інтригу розв'язки.

В романі існує ще один – внутрішній конфлікт, який базується на контрастних почуттях і прагненнях Мартіни. З одного боку – її захоплення всім блискучим, фальшивим і штучним, за що вона отримала в дитинстві прізвисько «сорока-зłodійка». З другого боку – її справжнє, глибоке, природне, вірне кохання до Даніеля. Мартіні здавалося, що вона буде гніздечко для них обох. Контрастне у них було розуміння того, яким повинно бути це гніздечко і відносини у ньому. Повернувшись додому після тривалої поїздки, Даніель понад усе хотів, щоб кохана кинулась йому на шию, поцілувала, а вона почала накривати на стіл: підставки для тарілок, бокали трьох видів, підставки для вилок і ножів – все, як на картинках в журналах, – ідеальна зустріч чоловіка з турботливою господинею. Вона намагалася створити рекламну картинку: красивий чоловік, красива жінка, гарно сервірований стіл – все блискуче і досконале. Все в її квартирі повинно було знаходитись на своєму постійному місці. Мартіну драгували книги, зошити, приладдя, необхідні Даніелю для його навчання та досліджень. Надмірно захоплена матеріальними речами, Мартіна робила все для облаштування житла, але не дбала про куди важливіші речі, такі як спонтанність і щирість

почуттів. Коли Даніель покинув її, виявилось, що саме він і його кохання були найбільшою цінністю її життя. Їй стало байдуже до речей. Мартіна зовсім занедбала своє житло: одяг валявся на підлозі, постіль була зім'ята. Мартіна почала втрачати речі, куплені в кредит. Але без Даніеля вони втратили для неї цінність. Квартира Мартіни після того, як Даніель покинув її, складає різкий контраст до тієї квартири з обкладинки журналу, яку вона стільки років створювала. Тепер вона навіть сміття забуває винести.

Читач спостерігає кардинальну зміну у зовнішності головної героїні. Образ Мартіни в юності і образ Мартіни, яка повернулася з Парижу – контрастні, хоча пройшло не так багато років. Переживши розлучення з Даніелем: «Вона не здобула зморшок, але щось втратила... м'яке, ніжне, жіночне. Мартіна спробувала посміхнутися, оголила свої здорові, міцні, білі зуби... але верхня губа наче стала тоншою, щелепи видавались сильнішими... Старість підкралась до неї, вона гризла її, смоктала її, як хробак, проникнувши у спілий, красивий, соковитий плід...»[3; 184]. Цей образ Мартіни контрастує з образом Даніеля, який, дивлячись у дзеркало, бачив себе молодим, сильним, з очима, «які бувають тільки у людей, які уважно і терпеливо спостерігають за ростом рослин», це були очі «які бачать небо і землю – джерело життя і пишності» [3; 88]. Таким чином автор дає зрозуміти, що навіть досконала краса, якою завжди вражала Мартіна, легко руйнується, якщо вона не осяяна духовністю. Згризене щурами, колись прекрасне обличчя Мартіни, символізує крихкість і недовговічність матеріального. А залишається Мартіна в тій троянді, яку створив Даніель, назвавши її Мартіна Донель.

Отже, у романі контрастуючими є психологічні типи головних героїв, умови проживання, ставлення до матеріального та морального аспектів людського життя, портрети героїв. За допомогою прийому контрасту розкриваються і внутрішній, і зовнішній конфлікти роману. Контраст дає можливість прослідкувати еволюцію головної героїні роману, поглибити

звучання соціальної проблематики, загострити морально-етичні питання, поставлені в романі, і, зрештою, саме контраст сприяє розвитку інтриги.

1. Андреев Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы / Л. Г. Андреев – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1977. – 368 с.
2. Гриня Н. Контраст як семантико-функціональна категорія тексту // Н. Гриня - Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія «Іноземні мови». – 2012. – Випуск 19. – С. 86 – 93.
3. Эльза Триоле. Нейлоновый век: Розы в кредит. Луна-парк / Е. Триоле - К.: Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин, 1993. – 366 с.
4. Интеллектуальный контекст французской литературы др. пол. XX ст. / Алхімія слова живого: Французький роман 1945 – 2000 рр. – Навч. посіб. – К.: Промінь, 2005. – С. 10 – 16.
5. Черневич М. Н. и др. История французской литературы. – Черневич М. Н., Штейн А. Л., Яхонтова М. А. – М.: Просвещение, 1965. – 638 с.
6. Шайтанов О. В. Жанр романа во французской литературе социалистического реализма: спецкурс для студентов филол. фак. пед. ин-та / О.В. Шайтанов. - Вологда : 1974. – 180 с.

### **РОЗДІЛ ІІІ**

#### **ЛІТЕРАТУРА НІМЕЧЧИНИ**

**Телегіна Н.І., Рилюк Р.М.**

Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника, м. Івано-Франківськ

**Своєрідність творчого методу Генріха Белля на матеріалі роману «Очима клоуна»**

Оцінка творчості митця його сучасниками буває іноді парадоксальною, неадекватною. Часто лише досить значна дистанція в часі може зробити ясним і переконливим справжнє значення письменника чи художника, його велич або його посередність. Важливою складовою частиною осмислення творчості будь-якого письменника є розуміння його художнього методу. Але визначення художнього методу письменників ХХ-ХХІ століття часто є питанням проблематичним, оскільки в сучасних творах методи нерідко взаємопроникають, доповнюють один одного, забезпечуючи індивідуальність стилю письменника. З цією проблемою ми зустрічаємося і в оцінці творчості Генріха Белля, лауреата Нобелівської премії, автор антинацистських та соціально-критичних романів «Де ти був, Адаме?» (1951), «Більярд о пів на десяту» (1959), «Очима клоуна» (1963), «Груповий портрет з дамою» (1971), що вирізняються глибиною психологічного аналізу, гостротою етичної проблематики та гуманізмом.

Окремі аспекти творчості Г.Белля досліджували як вітчизняні, так і зарубіжні критики та літературознавці. Значну увагу приділяли творчості Белля Д. Затонський, А. Карельський, Т. Мотилева. Крім того, великий внесок у розуміння творчості цього письменника зробили В.Гладишев, Ю.Горідько, Л.Копелев, Г.Логвін, І.Мельничин, М. Рудницький, Л. Симонян та ін. Вони досліджували життєвий та творчий шлях письменника, його світоглядні позиції, особливості проблематики та улюблені теми письменника. В українському бьоллезнавстві слід зазначити дослідження Д. Затонського, а також Н. Матузової, К. Шахової. У 1960-70-і роки творчість Белля активно вивчають зарубіжні літературознавці (Х. Бернгард, Г. Вірт, Д. Рейд, Й. Фогт, Г. Формвег).

Проте роман «Очима клоуна» («*Ansichten eines Clowns*») є малодослідженим і в західному, і у вітчизняному літературознавстві. Відсутність досліджень обраного роману та питання творчого методу Г. Белля, яке залишається відкритим, забезпечують актуальність поставленої проблеми.

**Метою** дослідження є визначення творчого методу Генріх Белля шляхом аналізу проблематики, структурних та стильових особливостей роману «Очима клоуна».

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- окреслити проблематику роману та основні конфлікти;
- визначити структурні особливості роману;
- проаналізувати характери героїв;
- розкрити психологічний аспект досліджуваного роману;
- зробити висновки щодо методу письменника на матеріалі досліджуваного роману.

**Об'єктом** дослідження є роман Генріха Белля «Очима клоуна».

**Предмет** дослідження – творчий метод.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ньому поданий комплексний аналіз роману Генріха Белля «Очима клоуна», який є малодослідженим в західному та вітчизняному літературознавстві.

Антивоєнна проблематика є однією з центральних у творчості Генріха Белля. Ганс, головний герой роману, розглядає війну як моральну катастрофу окремої особистості та цілого народу. Це відношення показано через призму особистої трагедії героя. Ганс Шнір, одинадцятилітній хлопчисько в рік закінчення війни, усі наступні шістнадцять років зберігав пам'ять про неї як про період, в якому відбулася одна з найгірших втрат його життя – в останній рік війни загинула його сестра Генрієтта. Але не тільки війна була винна в цьому. Самі батьки Ганса відправили свою доньку на смерть за фюрера. Ганс ненавидить війну за моральне знищення душі, наслідки якої чи не гірші за знищення людей і міст. «Seit dem Tod meiner Schwester Henriette existieren meine Eltern für mich nichtmehr als schon.»[1; с.10] ( З того часу, як померла моя сестра Генрієтта, батьки для мене більше не існують.) У романі не показана сама війна, а лише те, що вона робить з людьми. Одним із наслідків цієї війни Ганс вважає появу в Німеччині неонацистів, які поширювали шовінізм, фашизм, расизм та антисемітизм. «Du Nazischwein...» [1; с.13] («Нацистка свиня...») викрикнув Ганс Гербурту Калику, одному

такому неонацистові. «Ich wußte gar nicht genau, was es bedeutete, hatte aber das Gefühl, es könne hier angebracht sein.»[1; с.13] ( Я не зовсім розумів, що вони означають, але все ж відчув, що правильно сказав), роз'яснює головний герой свій крик душі. З самого дитинства Ганс відчував підсвідомо, що війна ні до чого доброго привести не може, і тепер він переконаний, що методи, якими користуються неофашисти, призведуть тільки до руйнування та страждання.«Очі клоуна» розглядають війну як найбільш потворну і страшну за своїми наслідками форму насильства.

Особливість героя в тому, що він не хоче і не може пристосуватися до соціальної дійсності повоєнної Німеччини. Він нонконформіст і йому боляче бачити, як вчорашні прихильники Гітлера удають із себе демократів. Це стосується і його власної сім'ї. Ще наприкінці війни його мати казала:«Sie sei drauf und dran, auch uns beide Unsere heilige deutsche Erde gegen die jüdischen Yankees zu Felde zu schicken.»[1; с.11](Кожен повинен зробити все можливе, щоб прогнати з нашої священної німецької землі пархатих янки.)Проте, одразу ж після закінчення війни їй нічого не завадило стати на сторону вчорашніх ворогів. «Meine Mutter ist inzwischen schon seit Jahren Präsidentin des Zentralkomitees der Gesellschaften zur Versöhnung rassischer Gegensätze; sie fährt...nach Amerika, und hält vor amerikanischen Frauenklubs Reden über die Reue der deutschen Jugend.»[1; с.15](За цей час моя мати встигла стати незамінною головою Центрального бюро організації "Помякшуєм расові протиріччя"; вона здійснює поїздки...за океан і виголошує в американських жіночих клубах промови про розкаяння німецької молоді.) Люди, які були ще вчора ревними прихильниками нацистського правління, в Німеччині 60-х років, не тільки не відчувають морального дискомфорту, а й офіційно визнані людьми з «бездоганим політичним минулим» та борцями з фашизмом. Саме ця непослідовність у вчинках та думках рідних йому людей наштовхує Ганса на роздуми про сенс буття і життя людей, та про своє власне буття, яке йому видається абсурдним.

Ще однією соціальною проблемою, яка переломлюється через долю героя, є проблема релігії. Саме ця проблема вплинула на стосунки головного

героя з його коханою Марією. Офіційна католицька церква виступає проти їхнього неосвяченого шлюбу. Проте для Ганса головне в шлюбі не «боже благословення», а кохання. З дитинства Ганс Шнір – лютеранин, Марія ж – католичка. Він негативно ставився до «прогресивних» католиків і навіть до церкви не ходить. «Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich...»[2; 4] (Сам я далекий від релігії, і навіть в церкві не буваю...) Проте Марія – ревна католичка. «Immer hatte sie gesagt, sie müsse mal wieder katholische Luft atmen. [1; с.48]» («Марія весь час твердила, що повинна подихати «католицьким повітрям»») Ганс не сприймає догм, які не виконують навіть самі католицькі священнослужителі. Він сприймає релігію як систему моральних норм, яких людина самотійно повинна дотримуватись в житті. Конфлікт на релігійному ґрунті призводить до розриву і втрати коханої. Зрада Марії - це перемога католицької церкви в боротьбі клоуна за душу його коханої. Сил боротися в душі Марії більше не залишилось. «Marie war weggegangen, und sie hatten sie natürlich mit offenen Armen aufgenommen, aber wenn sie hätte bei mir bleiben wollen, hätte keiner sie zwingen können, zu gehen.»[1; с.84] (Марія пішла сама, звичайно, вони (католицька церква та її прихильники) зустріли її з розпахнутими обіймами, але, якщо б вона хотіла залишитись зі мною, ніхто не примусив би її піти.) Усвідомивши це, Ганс Шнір звертається до одного з тих, хто втілює в його очах церкву, – прелата Зоммервільда, звинувачуючи і його, і його релігію в тому, що вони вимагають від людини не віри, а лицемірного виконання її атрибутів. «Soll ich Gefühle, einen Glauben heucheln, die ich nicht habe? Wenn Sie auf Recht und Gesetz bestehen ... warum werfen Sie mir fehlende Gefühle vor?»[1; с.84] (Хочете щоб я прикинувся віруючим, показував почуття, яких у мене немає? Раз ви вимагаєте дотримання чисто формальних умовностей, наполягаєте на праві і на законі... тоді чому ви дорікаєте мені в відсутності почуттів?) Це крик душі Ганса, який розчарувався не тільки в католицькій церкві, а й в коханні. Це певне узагальнення соціального плану щодо позиції церкви і місця релігії в сучасному світі.

Життєва позиція Ганса спричиняє його конфлікт з сім'єю. Ганс відмовляється жити так, як його батьки. Він хоче робити те, що йому подобається – бути клоуном. «Ich bin Clowns... Clowns, der die Augenblicke sammele... » (« Я клоун...клоун, колекціонуючий миті»).[1; с.116] Але ця професія на думку батька надто ненадійна, щоб в неї вкладати гроші. Сім'я не пробачає йому поведінки, яка на їх думку, ганьбить респектабельних мільонерів. Ганс йде зі школи, не отримавши атестата, не хоче взятися за високе мистецтво, а хоче займатися клоунадою. Йому не прощають його байдужості по підношенню до загальноприйнятих норм поведінки його середовища. І хоча Ганс просто хоче займатися улюбленою справою, це сприймається його конформістським оточенням як бунт. Ганс в протистоянні з сім'єю намагається зберегти свою власну гідність і незалежність. Син багатих і авторитетних батьків, які в часи фашизму були палкими прихильниками фюрера, Ганс бунтує проти своєї реакційної родини й суспільного кола, до якого вона належить. Все, що він робить у житті, він робить з почуттям протесту проти фальшивого, конформістського світу, в якому живе.

Головний герой Ганс Шнір є неоднозначним персонажем. Він вирізняється з натовпу власною своєю індивідуальністю, несхожістю з оточенням. Він є цілком нетиповою людиною. Ганс є нонконформіст. Він змушений жити у конформістському оточенні, яке його не сприймає. У зв'язку з цим постає проблема свободи особистості та свободи вибору. Для інших людей Ганс – невдаха, дивак, але в нього є міцне глибинне ядро, цілісність і внутрішня сила, які допомагають йому з гідністю переносити найгірше й зневажливо дивитися на тих, хто підкоряється плину життя. Шнір зберігає відданість своїм поглядам та переконанням, відстоюючи своє право на свободу вибору. Герой роману хоче жити вільно, незалежно від умовностей. Він не може прийняти міщанське оточення і воліє керуватися власними бажаннями. Ганс – рефлектуючий герой, який є розгубленим у цьому світі, який думає багато про себе, переживає усе глибоко, до істерики. Він зневірився в цьому світі і відчуває недоліки світобудови як власний гріх.



Його намагання бути собою і займатися улюбленою справою приводять його до фінансового краху, відчуження і самотності. «Ich war auch nicht mehr an Geldschwierigkeiten gewöhnt, und die Tatsache, daß ich nur noch eine Mark besaß und keine Aussicht, bald erheblich dazu zu verdienen...»[1; с.10] ( У мене залишилася одна марка на прожиття і не бачу ніяких можливостей для себе збільшити цю суму в близькому майбутньому.) Він не уявляє свого майбутнього і живе сьогоднішнім днем. З часом розпач став його звичним станом.

Роман побудовано на внутрішніх монологів і спогадах Ганса. Дій в романі мало і вони вкладаються в три з половиною години. За допомогою ретроспекції Белль протягом цього короткого часу охоплює багато подій. Використання ретроспекції сприяє розкриттю психологічного аспекту роману. В романі відсутні гострі сюжети і повороти, акцент зроблено на психологічному стані героя, який заглиблюється у свій внутрішній світ. Роман будується на самоаналізі і на психоаналізі героя, який намагається зрозуміти, що сталося між ним і сім'єю, ним і Марією. Через внутрішні монологи розкривається депресивний стан героя. Внутрішні монологи головного героя переплітаються із діалогами інших героїв. (його брата Лео, матері, батька та інших). Тон і монологів, і діалогів – спокійний позбавлений пафосу, що сприяє створенню атмосфери буденності. Роман, на перший погляд, є дуже простим. Але ця простота оманлива. Важливі думки і почуття не знаходяться на поверхні тексту, а приховані в підтексті. Ядро роману складає внутрішній стан Ганса, який перебуває у постійній депресії. «Diese Art, alles geschäftsmäßig zu erledigen, steigert meine Melancholie».[1; 42] ( ... Іще одна особливість мого характеру... байдужість до всього.) Ганс почувається занедбаною людиною. Пошуки сенсу буття приносять йому неспокій, відчай, жах. Єдина цінність в його житті – любов Марії втрачена. Ганс не героїчна особистість, яка протиставляє себе суспільству, він просто хотів жити по-своєму, по суті він невдаха, але світ показаний його очима, заставляє читача прийняти сторону Ганса, хоча він зазнав краху в житті.

Важливою складовою розуміння твору «Очима клоуна» є ідея абсурду. Ганс реалізує свої принципи, але це веде його не до перемоги, а до поразки і самотності. Від такого існування він відчуває не задоволення, а лише дискомфорт, пригнічення та втому. Ганс Шнір не може повністю «включитися» в життя, яке він вважає абсурдним. Його думки направлені постійно на негативне. «Ich nehme es, wie es kommt, und rechne mit der Gosse.»[20; 4] (Я беру життя таким, яким воно є, і ніколи не забуваю про канаву.) Абсурдність ситуації, в якій перебуває головний герой Белля, навіює на нього нудьгу, тривогу та цілковиту невпевненість у завтрашньому дні. Абсурд він бачить в лицемірстві його сім'ї, в постулатах католицизму і в святості шлюбу.

Отже, наявність соціальної проблематики (антивоєнна проблематика, проблема місця релігії в сучасному суспільстві, проблема конформізму і нонконформізму), а також зображення людини у взаємодії із соціумом, наявність соціальних узагальнень є рисами реалістичного методу. Але реальний світ в романі зображений через індивідуальну свідомість рефлектуючого, схильного до самоаналізу і психоаналізу героя, який знаходиться у стані відчаю і розгубленості, що свідчить на користь екзистенціалістського методу. Ідея абсурду присутня в романі, проблеми свободи особистості, вибору і відчуження є типовими для екзистенціалізму. Отже, в романі спостерігається взаємопроникнення реалістичного і екзистенціалістського методів.

#### *Література:*

1. Böll, H. 1963 *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer&Witsch
2. Леонова Е. Генрих Белль: нім. літ. / Е. Леонова // Нім. літ ХХ століття. Германія, Австрія – учеб. пособие / Е. А. Леонова. – М. 2010. – с. 233-234.
3. Marcel Reich – Ranicki. Mehr als ein Dichter. Über Heinrich Böll. – Deutscher Taschenbuch Verlag. – München, 1994. – 118С.

4. Затонський Д. Окрема і самотня людяність / про Г. Бьолля // Зар.  
літ. – 2000. – №17.

Telegina Nataliya Ivanivna, Rylyuk Ruslana Mykolayivna

The Peculiarities of Heinrich Böll's artistic method in his novel "The Clown".

К.ф.н. Телегіна Н.І., Франків Н.М.

*Прикарпатський Національний університет ім. В. Стефаника*

### **Особливості реалізації концепції історичного роману Ліона Фейхтвангера в його творі „Іспанська балада”**

Історичний роман – це твір, який в художній формі відроджує для читача якусь історичну епоху, сюжет якого побудовано на подіях з минулого. В історичному романі історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт – із художнім вимислом. Засновником жанру історичного роману в Європі вважається В. Скотт. Особливостями історичного роману В. Скотта є: поєднання правдивого зображення минулого життя і цікавої динамічної інтриги, рушійними силами якої є людські пристрасті — заздрість, ревності, мстивість тощо. У романах В. Скота поєднано романтичні пригоди, високі почуття і ницість окремих героїв. Усіх героїв історичного роману В. Скотт поділяє на кілька груп: реальні історичні персонажі, які не є

головними героями оповіді; люди з народу, участь яких у розгортанні сюжету досить активна; молода людина, яка не має надто виразних індивідуальних рис, але відзначається порядністю, чесністю, сміливістю. В історичних романах В. Скотта відсутній, як правило, тісний зв'язок історичного життя з особистим, історичної події з долею героя; але центральне місце у творі займає відображення історії, її руху і розвитку, розуміння письменником історичного процесу.

Німецькі письменники до 20-го століття рідко зверталися до жанру історичного роману (у XIX столітті романтики Л. Тік, Л. А. фон Арнім, В. Гауф, реаліст К. Ф. Мейер). Він вважався жанром розважальної белетристики, у якому, за свідченнями Ліона Фейхтвангера, царювали «...пригоди, інтриги, костюми, недоладні кричущі фарби, патетичне базікання, така собі суміш політики і любові, безвідповідальне зведення грандіозних подій до дрібних особистих пристрастей»[5]. Ліон Фейхтвангер був одним з тих, хто розкрив багатство можливостей жанру історичного роману. Інтенсивний процес інтелектуалізації прози, який проходив в Німеччині у XX столітті (Т. Манн, Г. Манн, Г. Гессе, Р. Музіль, Г. Брех ), зачепив і жанр роману про сучасну та минулу історію.

Фейхтвангер є одним з найвідоміших німецьких письменників, який був не тільки автором, але і теоретиком в плані розвитку і трансформації історичного роману. Фейхтвангер вважав, що письменник звертається до історичного минулого виключно для того, щоб краще виразити свою сучасність, свої власні ідеї та погляди. Історичні особи та події, на його думку, є тільки матеріалом, більш зручним для вирішення тих чи інших сучасних проблем. Він шукає в них лише точного відображення своєї епохи, своїх сучасних і суб'єктивних поглядів.[2; с.135]. Історичний матеріал, в його розумінні, повинен відображатись в якості паралелі до сучасних подій, а не для вивчення минулого і встановлення його генетичного зв'язку з сьогоденням. Фейхтвангера хвилювали насамперед проблеми сучасності – сенс, мета і засоби суспільної боротьби, фашизм і його зловісний вплив на людей. У 1935 році у відомій промові, „ Про сенс і безглуздість історичного

роману ” Фейхтвангер проголосив :„Історія – лише сировина, первинний матеріал, з якого митець творить образи своєї сучасності, відповідає на її питання, вирішує її проблеми ”[3; с.108].

В романах Фейхтвангера історичні декорації зведені до необхідного мінімуму, щоб читач зміг відчувати себе в іншій епосі. Його герої великою мірою є носіями світоглядних принципів та певних якостей – розуму та варварства, раціоналізму та ірраціоналізму, дії та роздумів, націоналізму та інтернаціоналізму, фашизму та гуманізму, і ці принципи розкриваються у напружених ситуаціях. Прагнучи вирішити в історичному романі сучасні проблеми, через призму історичних подій в інших країнах, зрозуміти ситуацію у своїй власній, Ліон Фейхтвангер використовує як модернізацію історії, так і історизацію сучасності.

У Фейхтвангера романтизація минулого відсутня. В його творах середньовічні лицарі зображені підступними, нетерпимими до людей інших націй, віри, схильними до насильства та наживи. Це зводить нанівець традиційне уявлення про шляхетність лицарів. Яскравим прикладом є король Альфонсо, який не любив Ібрагіма, ставився до нього з зневагою і презирством, навіть коли той виконував його доручення. Підписавши мир на 8 років і давши обіцянку не порушувати його, Альфонсо все ж думає про Хрестовий похід і гадає, яку користь він йому принесе. Лицарі з оточення короля, зокрема Манрике, який був радником короля Альфонсо, Дон Гутере де Кастро – жорстокі і непримиренні. Донна Леонор, королева і жінка короля Альфонсо, є надзвичайно підступною і безжалісною. Саме вона віддає наказ вбити Ракель та її батька Ієгуду. Белардо, який служив у короля Альфонсо вбиває Ракель, хоча всім з оточення Альфонсо відомо, наскільки дорога королю ця жінка, а Гутере де Кастро вбиває Ієгуду. Уважний читач легко відчуває паралель між діями лицарів і діями фашистів. Враховуючи те, що твір було видано у 1955 році, читач розуміє, що, по суті, Фейхтвангер говорить про реакційну політику, загарбницькі прагнення і неймовірну жорстокість і підступність німецьких фашистів.

Твір побудовано на реальних історичних подіях, на іспанській середньовічній

хроніці. В зображенні Фейхтвангера Середньовіччя – це епоха похмура, безжальна. Війну він показує як руйнівну силу, а не як переможне здобуття нових земель, як її розуміють лицарі: „Länger als drei Jahrhunderte dauerte dieses Blühen. Dann kam ein großer Sturm und zerstörte es”. [4,с.7] (Більше трьох століть тривало процвітання, але налетіла грізна буря і розмела все). Історія Ракелі і Альфонсо відноситься до другої половини XII століття. Король Альфонсо VIII, син кастильського короля Санчо III, вступив на престол ще дитиною в 1158 р. і правив більше півстоліття – до 1214 р. Але події, які лягли в основу написання „Іспанської балади” займають менше, ніж одне десятиліття його владарювання і відносяться до 80-х років XII століття. В історії короля Альфонсо Фейхтвангер побачив згубне бажання війни і насильства, типове і впізнане в сучасній йому ситуації в його рідній країні. Альфонсо постає у творі войовничим і водночас розумним, адже погоджується на пропозицію королеви Донни Леонор та Манрике запросити Ібрагіма Ієгуду в королівство з метою налагодження в країні хазяйства, яке занепало через тривалі війни. Навіть королева, Донна Леонор вважає Альфонсо надто войовничим, амбіційним, нетерплячим : „Sie, Dona Leonor hielt ihn, Alfonso, für zu ungestüm, zu kriegerisch, sie traute ihm die schlaue, armselige Geduld nicht zu, die ein König in diesen krämerhaften Zeiten haben musste.” [4,с.19]. („Вона, Донна Леонор вважала його, Альфонсо, занадто запальним, войовничим, вона не довіряла його хитрому терпінню, яке повинен мати в ці часи торговців король.”).

„Хитре терпіння” Альфонсо має за мету нову війну. Король розуміє, що, налагодивши справи в країні, зібравши потрібну суму грошей, покращивши торгівельні відносини з сусідніми країнами, він зможе знову піти на війну. Він в першу чергу лицар, войовничий і нетерпимий до тих, в кому бачить здобич. Державні справи в країні для Альфонсо не були такими важливими як завоювання, саме тому він перекладає їх на свого ескривано – донна Ібрагіма Ієгуду. Він спочатку не вірив в успіх Ібрагіма і в те, що той зможе виконати всі його доручення лише мирним шляхом, адже він звик вирішувати все за допомогою зброї : „ Don Alfonso fand, was dieser Ibrahim vorbrachte, ein

bisschen lächerlich, ja, anrühlich, man erwarb Güter nicht mit Mühe und Schweiß, man eroberte sie mit dem Schwert.” [4,с.22]. („Слова Ібрагіма смішили трохи донна Альфонсо, як щось недобросовісне, добро можна здобути не за допомогою зусиль і поту, а завоювати мечем”). Альфонсо воював навіть зі своїми братами з роду де Кастро. Причиною непорозумінь між братами стала непередбачувана ситуація, коли озброєні слуги баронів де Кастро захопили на кастильській землі стадо баранів, і король Альфонсо наказав покарати винного. Один з підданих короля Альфонсо жорстоко вбив обеззброєного лицаря-дворянина, який походив з роду де Кастро, тобто одного з братів де Кастро, графа Фернана. Це і стало причиною ворожнечі між братами. Король Альфонсо знав, що це стане причиною нової війни, тому хотів проникнути в їх замки і розорити їх, а братів своїх він хотів відправити в монастир, або відрубати їм голови : „, So ging das weiter nicht. Er, Alfonso, wird ihre Burgen berennen und zerstören, er wird die beiden kahl scheren und ins Kloster stecken; nein, die Köpfe abschlagen wird er ihnen”.[4,с.58]( Так далі не може продовжуватись. Він, Альфонсо, спалить і зруйнує їхні замки, він розорить їх обох і відправить в монастир, ні, він відрубає їм голови.)

Нетерпимість до людей інших релігій типова для середньовічних лицарів, віддзеркалює нетерпимість сучасних Фейхтвангеру фашистів до людей інших націй. Альфонсо був християнином, ініціатором і учасником хрестових походів, який високомірно і зневажливо ставився до інших культур і релігій. Але закохавшись у Ракель, єврейку, виховану в арабських культурних традиціях, Альфонсо дещо змінюється. Під час першої зустрічі, Ракель гостро і відкрито висловлює своє враження від будинку Альфонсо. Він драгується, сприймає її думку як зухвалу, але намагається зрозуміти, що їй подобається. Король будує замок в Галіані, який пізніше дарує Ракелі. Отже Фейхтвангер наголошує на тому, що вплив різних культур збагачує людину.

Ідеї прогресу у романі втілені в героях, які несуть в собі ідеї миру, терпимості, економічного розвитку . Такою людиною в романі є Ібрагім Іегуда, розум і кмітливість якого збагатили і укріпили Кастилію . Іегуда запросив в Кастилію з мусульманських земель, з Італії, і навіть Англії 130

людей, які налагодили сільське господарство, ремесла, а також покращили коневодство. Іегуда добився, щоб міста і села були під владою короля Альфонсо, а не баронів. Важливим внеском Іегуди в процвітання Кастилії стало виготовлення паперу, виробництво шовку, а також чеканка золотих монет, на яких був зображений король Альфонсо. Іегуда є одним з тих, хто переконує короля не брати участь у війні, не порушувати мир. Він впевнений, що це не принесе ні щастя, ні перемоги.

Розумом, духовною силою наділені Муса і Родріго. Муса був відомий своєю мудрістю і глибокими знаннями, знав багато мов : „ Er hatte viel erlebt; der Vater sagte, er habe sein ungeheures Wissen und die Freiheit seines Geistes mit vielen Leiden bezahlen müssen.” [4,c.34]. ( Іегуда казав, що за свої великі знання і свободу духу, Муса заплатив великим стражданням). Він був мусульманином і суворо дотримувався всіх обрядів і звичаїв. Але в вірі він був слабкий і не приховував, що сумнівається у всьому, крім науки: „Musa war Moslem und hielt alle Bräuche. Aber er schien lax im Glauben und verbarg nicht milde Zweifel an allem, was nicht Wissen war. ” Свої погляди, ідею терпимості Фейхтвангер вкладає в уста Муси, який каже, що не робить відмінності між трьома пророками. Він однаково поважає Мойсея, Христа і Магомета: „ Ich machte wenig Unterschied zwischen den drei Propheten, damit magst du recht haben. Mir gilt Mose soviel wie Christus und dieser soviel wie Mohammed.”[4,c.64]. Муса проводив багато часу в бібліотеці і з ним приємно було поговорити, тому Родріго, каноник, і найкращий друг короля Альфонсо, часто заходив в гості до нього, йому подобалось його товариство, хоча він не завжди погоджувався з поглядами Муси : „Er, Rodrigue, hatte studiert, was die christliche Wissenschaft einem beibringen konnte, Grammatik, Dialektik und Rhetorik, Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie, dazu alle erlaubte arabische Weisheit und jegliche Gottesgelahrtheit ; aber Musa wußte viel mehr, er wußte alles, und über alles hatte er nachgedacht, und es blieb eine der schönsten Gottesgaben, sich mit diesem Gottlosen zu unterhalten.” [4,c.63]. ( Він, Родріго вивчив усе, що могла дати християнська наука – граматику, діалектику і риторику, арифметику, музику, геометрію і астрономію, крім того, всі



дозволені арабські знання і всю християнську премудрість; але Муса знав набагато більше, він знав все, про все розмірковував, і одним з найкращих дарів Божих була розмова з цим безбожником.)

Таким чином, розум, раціоналізм, прогрес, терпимість втілено в образах Іегуди, Ракелі, Муси, Родріго, а жорстокість, жагу наживи, прагнення війни – в образах лицарів і королеви Леонор. Розпочавши війну, порушивши мир, король зраджує своє кохання і прирікає на загибель Ракель і Іегуду. Повертаючись по зруйнованій війною країні, усвідомлюючи, що втратив кохану жінку і дитину, він підписує дванадцятирічний мир.

Роман, як бачимо, побудовано на антитезах: війна – мир, варварство – розум, агресія – терпимість. Король Альфонсо пізніше отримав прізвисько – Мудрий. Але за цю мудрість він заплатив дуже високу ціну, коли не дослухавшись до порад Іегуди і Родріго, який був не лише найкращим другом Альфонсо, але і його радником, розпочав Хрестовий похід. .

Отже, роман „Іспанська балада” є яскравим прикладом реалізації концепції історичного роману Фейхтвангера, який писав, що історик, так само, як і романіст бачить в історії боротьбу меншості людей, здатних і готових мислити, проти великої кількості сліпих людей, які позбавлені розуму, і керуються виключно інстинктами. Ліон Фейхтвангер стверджував: „Що стосується мене, то з того часу, як я почав писати, я завжди старався своїми історичними романами служити справі розуму і боротись проти насильства і того, що є нерозумним ”[цит. за 1; с. 12].

Література:

1. Изотов И. Т. Мировоззрение. Исторические взгляды Фейхтвангера /И . Т. Изотов . – М.2010
2. Ковальчук Л. Ліон Фейхтвангер про історичну прозу : До 100-річчя з дня народж. письменника. – Всесвіт, 1984, №6
3. Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслице исторического романа // Литературный критик, 1935, №9
4. Lion Feuchtwanger. Die Jüdin von Toledo. – Berlin, 1979
5. Сафронова Н.В. Особливості історичного роману Л.Фейхтвангера.

[Електронний ресурс] URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgi-bin/irbis\\_nbuv/C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Nzl\\_2011\\_3](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgi-bin/irbis_nbuv/C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzl_2011_3) (Дата звернення: 12.12.2015)

## **РОЗДІД IV**

### **ЛІТЕРАТУРА США**

#### **Н.Телегіна**

кандидат філологічних наук, доцент

кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

#### **О.Христук**

студентка факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

### **Роль прийому контрасту в романі Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті»**

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** Джером Девід Селінджер – видатний американський письменник ХХ століття. Єдиний роман і тринадцять оповідань, які він написав, зробили його всесвітньо відомим. І не дивлячись на те, що з 1959 року і до дня його смерті в 2010 році не з'явилося ні одного нового твору письменника, той невеликий спадок, який він залишив, продовжує підтримувати інтерес до нього і серед читачів і серед дослідників. Роман «Над прірвою у житті» і забороняли, і рекомендували для вивчення в коледжах, але незмінним залишався той факт, що він постійно перевидавався і що ним захоплювалися в різних країнах. Неоднозначними були і оцінки, які давалися роману. **Аналіз останніх досліджень і публікацій** показав, що творчість Дж. Д. Селінджера

досліджувалася як вітчизняними, так і зарубіжними літературознавцями (Покальчук Ю. В., Козленко Р. О., Гаврилюк А. М., Ф. Гвінн, Дж. Блотнер, І. Френч, Г. Гренвальд, Дж. Міллер). Але увага приділялася в основному тематиці, проблематиці, жанровим особливостям, символіці і мові роману. Сучасні дослідження характеризуються підвищеною цікавістю в першу чергу до образів роману, його жанру і типу головного героя. Праці Х. Таранкової присвячені дослідженню предметних образів роману, які мають певне символічне значення і характеру зв'язку цих образів із внутрішнім світом героїв[4]. Н. Шалімова розглядає роман «Над прірвою житі» як роман-виховання[7]. Крім того, авторка займається дослідженням типу головного героя[8]. Н. Яшнікова в своїх працях стверджує, що головний герой роману є своєрідним, а сам роман – багатозначним[9]. Л. Козубенко у своїх працях порушує проблему екзистенції героя, який ввібрав у себе одну з найсуттєвіших, суперечливих сторін американської свідомості, американського духу – індивідуалістичне бунтарство[2]. Слід зауважити, що оригінальність стилю роману залишає можливості для подальшого дослідження. З точки зору функціонування в ньому прийому контрасту роман не розглядався. У літературознавчому енциклопедії подається таке визначення контрасту: контраст ( *франц. “contraste” протилежність* ) — різко окреслена протилежність у рисах характеру, властивостях предметів чи явищ, що використовується як композиційно-стилістичний прийом. Основою контрасту є антитетичний принцип [3,с.519]. На думку І. Франка, цей прийом є одним із наймогутніших способів поетичного малювання [6, с.14]. За визначенням Н. Грині термін контраст є складним, багатоаспектним міждисциплінарним поняттям[1,с.86]. Крім того, контраст як виражальне протиставлення реалізується саме через протилежність ознак, де в порівняно завершеному висловлюванні автор чинить сильний художній вплив на читача [1,с.87].

**Метою дослідження** є аналіз роману Дж. Д. Селінджера з точки зору функціонування в ньому прийому контрасту як літературного засобу, майстерно застосованого американським письменником. **Актуальність**

**даного дослідження** полягає в тому, що аналіз роману в обраному ракурсі відсутній. Відповідно до мети поставлені наступні **завдання**:

- дослідити структуру і проблематику роману;
- продемонструвати специфіку використання прийому контрасту Дж. Д. Селінджером;
- визначити роль прийому контрасту в даному творі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Роман “Над прірвою у житті” побудований на контрасті між головним героєм Голденом Колфілдом та його оточенням, його однолітками, а також на контрасті між світом дорослих і світом дітей. Більше того сам образ головного героя є за своєю природою контрастним, контрастними є його прагнення. На перший погляд, здається незрозумілим і навіть дивним, чому підліток із досить заможної сім’ї, який вчиться в елітній закритій школі для багатіїв, який може мати те, про що інші тільки мріють, впадає у відчай, у депресію, заглиблюється в самоаналіз та психоаналіз, ставить перед собою питання: як жити? Образ головного героя є контрастним по відношенню до його власної сім’ї. Голден засуджує старшого брата, який спокусився на славу і гроші: «Now he's out in Hollywood, D.V., being a prostitute.» [10]. Він іронічно характеризує спосіб життя свого батька-юриста: «...if you're a lawyer.All you do is make a lot of dough and play golf and play bridge and buy cars and drink Martinis and look like a hot-shot.» [10]. Батько хоче бачити Голдена в майбутньому студентом престижного навчального закладу, наприклад, Єльського або Принстонського університету, проте сам юнак навіть припускати не хоче такої можливості: «...I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges, if I was dying, for God's sake.» [10]. Контрастне зображення життєвої позиції Голдена і його сім’ї ставить в романі проблему батьків і дітей.

У творі наявні два конфлікти: зовнішній і внутрішній, обидва є психологічними і обидва розкриваються за допомогою прийому контрасту. “Внутрішній конфлікт головного героя Голдена Колфілда – це конфлікт між прагненням бути дорослим і відразую до стилю життя дорослих”[5,с.28]. Зовнішній конфлікт – це конфлікт Голдена із середовищем. Погляди

головного героя на світ різко відрізняються від поглядів на світ, характерних для його середовища. Голден – нон-комформіст, практично усе, що сприймається його оточенням як норма, йому виглядає фальшивим і викликає в нього бурхливу, майже хворобливу реакцію. Зневага й огида до середовища, що його оточує, проявляється в першу чергу в конфлікті юнака зі школою. Голден прагне свободи, самовираження, можливості бути не таким, як всі, займатися тим, що цікаво йому. У школі ж натомість все по-іншому. Типовими речами для більшості американських шкіл є акцент на значенні спорту і клубів по інтересах або братств. Спортсмени і члени таких братств традиційно викликають повагу і захоплення. Голден сприймає це вкрай скептично. На самому початку твору ми бачимо, що тоді, як вся школа йде на футбольний матч, він прямує на Томсенову гірку, звідки спостерігає за всім цим дійством. Для головного героя чуже і незрозуміле таке схиблення на футболі і на спорті в цілому, він це висміює. Він не сприймає надання такої великої ролі перемогам і поразкам: «...you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win.» [10]. Не сприймає Голден й типового для американського суспільства перенесення правил спортивної гри на життя, поділу людей на переможців і лузерів, застосування спортивних термінів до життєвих ситуацій. Його шкільний вчитель містер Спенсер каже йому, що життя – це гра. Проте Голден не може збагнути, чому люди так легко й бездумно переносять правила спортивної гри на життя, для нього життя не така однозначна річ, як спортивна гра. Він вважає, що життя набагато глибше і складніше. Голден стверджує, що коли людина потрапляє у команду спритніших і дужчих, тоді можна й пограти, але коли вона у команді слабших, то про ніяку гру й мови бути не може, оскільки людина тоді в будь-якому випадку приречена на поразку, навіть якщо вона сильний гравець [10]. Більш ніж іронічним є ставлення Голдена і до братств: у той час, коли кожен хлопець в школі хоче приєднатися до одного з них, він їх засуджує, оскільки вони є доступними не для всіх, приймають туди враховуючи не стільки інтереси і здібності, скільки соціальне становище і зовнішність. Наприклад, Еклі не хотіли приймати до товариства тільки через те, що в нього були

вугрі. Голдена здивував цей критерій відбору, який здійснювався не по розумових здібностях. Ще більшим стало його неприйняття цього явища, коли він вступив в одне з таких товариств. Розповідаючи про це Фібі, він заявляє: «I don't even feel like talking about it.» [10]. Голден не сприймає стандартизації, явища типового для США 50-х років. Він, для прикладу, обурюється атмосферою на уроках усного мовлення, на яких хлопців змушували виступати, чітко дотримуючись певної теми і ніякі відхилення від теми, навіть ті, які сприяли її більш глибокому висвітленню не допускалися. Коли Стредлейтер попросив Голдена написати йому твір-опис кімнати або місцевості, він вважає це надто банальним і описує бейсбольну рукавицю свого померлого брата Аллі. Голден постійно прагне самовираження, але оточення цього не розуміє. Стредлейтер ображається на нього, каже, що він його підвів, оскільки знає, що хорошу оцінку можна отримати тільки за стандартний твір. Голден осуджує директора школи Елктон-хілл, який ставиться до людей відповідно до їх матеріального стану і зовнішнього вигляду. Коли чийсь батьки недостатньо гарно виглядали або ж були бідніше за інших одягнені, він тільки мимохідь з ними вітався і навіть не бажав заводити розмову. Аналізуючи поведінку директора, Голден заявляє: «I can't stand that stuff.» [10]. Контраст між Голденом та його шкільними товаришами проявляється навіть у буденних побутових ситуаціях. Під час навчання в Елктон-хіллі, він мешкав в одній кімнаті із хлопцем на ім'я Дік Слегл, який був не такий багатий, як інші хлопці в школі. Голден соромився того, що його валізи дорожчі, ніж Дікові, і ховав їх, щоб хлопець не почувався обділеним. Дік же витягав Голденові валізи із шафи і намагався видати їх за свої. Головний герой не може зрозуміти такої поведінки юнака, для нього такі речі не мають ніякого значення. Контрастно змальовано і відношення до дівчат Голдена і його сусіда по кімнаті Стредлейтера. Стредлейтер впевнений у собі, настирливий, він не переймається почуттями та емоціями своєї супутниці, для нього це не важливо, для нього дівчина – це іграшка. Саме через це Голден хвилюється, коли Стредлейтер йде на побачення із Джейн: «If you knew Stradlater, you'd have been worried, too... He was unscrupulous. He really

was.» [10]. Голден натомість поводитьсь із представницями протилежної статі сором`язливо, невпевнено, дещо по-дитячому. «The trouble is, I get to feeling sorry for them» [10]. Голден бачить, що прагнення практично всіх його однолітків є стандартними – це робота, яка може принести багато грошей, власний будинок, машина: «...making a lot of dough, and riding to work in cabs and Madison Avenue buses, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies ...» [10]; «...study so that you can learn enough to be smart enough to be able to buy a goddam Cadillac some day...» [10]. Це мрія майже кожного американця, це стандартне уявлення про щасливе життя, яке особливо активно популяризувалося фільмами в 50-ті роки, різко контрастує із тою американською мрією про свободу, рівність і щастя для всіх, яка була записана в Декларації про незалежність. Колись висока американська мрія звелася в 50-ті роки до банального споживання, до егоїстичного прагнення комфорту та стандартних матеріальних благ. В той час як його однолітки мріють про престижну роботу, про певний статус в житті, Голден уявляє, як колись стане автозаправником. Свій майбутній будинок він бачить не так, як його однолітки : «I'd have this rule that nobody could do anything phony when they visited me. If anybody tried to do anything phony, they couldn't stay.» [10].

Контраст між прагненнями героя створює внутрішній конфлікт Голдена. З одного боку, він прагне стати дорослим, а з іншого боку, він не бажає стати одним з представників світу дорослих, в якому панує фальш і лицемірство. Ці контрастні прагнення роблять внутрішній конфлікт нерозв`язним, що призводить до нервового зриву Голдена. Про певне прагнення хлопця стати дорослим свідчить його неодноразове вихваляння своїм чубом із сивиною, його демонстративне вживання спиртних напоїв, те, що він викурює величезну кількість сигарет, замовляє собі в номер повію. Голден постійно створює ситуації, у яких не повинен був би опинитися підліток. В той же час світ дорослих відлякує і відштовхує його своєю нещирістю, стандартністю і дріб`язковістю. Тому Голден тепло відгукується тільки про тих людей, хто або ще не увійшов у світ дорослих (наприклад, його сестричка Фібі), або вийшов з нього (черниці, яких він зустрів у буфеті

на вокзалі), або тих, хто не встиг увійти у світ дорослих (його брат Алі, який помер; однокласник Джеймс Касл, який покінчив життя самогубством, викинувшись із вікна, але не зламався, не піддався однокласникам, які його принижували, не став конформістом).

У творі порушується проблема свободи особистості. 50-ті роки в Америці – це період маккартизму, період, коли обмежувалася свобода слова, існувала цензура, нав'язувалися певні стандарти і цінності. Все що робить і говорить Голден складає контраст цим тенденціям. Голден постійно поводить себе не так, як усі. Наприклад, одягаючи свою червону мисливську шапку задом наперед, він кидає виклик своїм одноліткам, суспільству. Голден не розділяє захоплення своїх однолітків та і суспільства загалом кіно і театром. Його враження від цих видів мистецтва складає контраст відношенню, характерному для його оточення, кіно й театр його дратують: «The goddam movies. They can ruin you. I'm not kidding.» [10]. Голден не бажає жити за стандартами, в школі він хоче вчити тільки ті предмети, які його цікавлять. Центральною проблемою роману є проблема вибору. Голден весь час вагається, чи жити в суспільстві, чи вийти з нього. Небажання жити в сповненому брехні та фальші дорослому світі породжує в Голдена ідею ескейпізму. Він неодноразово задумується про втечу: «...then I'd start hitchhiking my way out West... and in a few days I'd be somewhere out West where it was very pretty and sunny and where nobody'd know me and I'd get a job...» [10]. Це його прагнення усамітнення, простої роботи, простого життя контрастує із прагненням успіху в соціумі, який характеризує майже усіх, хто його оточує, яке нав'язується засобами пропаганди, кіно, школою і батьками. Весь час блукаючи Нью-Йорком, Голден прагне від людей тільки одного – розуміння. Він відчувається страшенно самотнім у цьому величезному місті. У той час, коли оточуючі спілкуються, веселяться, насолоджуються музикою, кіно, театром, Голден відчувається чужим, зайвим у цьому світі. «New York's terrible when somebody laughs on the street very late at night. You can hear it for miles. It makes you feel so lone-some and depressed...» [10]. Він весь час збирається подзвонити Джейн Галлахер, але ніяк не може наважитися, весь



час намагається з кимось поговорити: із дівчатами в барі, які його просто ігнорують, із водієм таксі, якого він доводить до сказу своїми випитуваннями про качок із Центрального парку. Голдена протягом цілого твору цікавить питання, куди діваються качки взимку і це складає контраст стандартним зацікавленням, характерним для його оточення. Він почувається так незатишно, як качки взимку, і теж хотів би кудись подітися, сховатися від світу. Цей мотив ескейпізму є контрастним по відношенню до типово американського прагнення самоствердження через успіх. Контрастні зміни спостерігаються в психологічному стані Голдена в певних ситуаціях. Для прикладу, коли до нього в номер мала прийти повія, перед зустріччю з нею він хвилювався, сподівався отримати якийсь досвід, вважав, що це буде корисним, і почувався впевненим в своєму рішенні і дорослим: «I figured if she was a prostitute and all, I could get in some practice on her, in case I ever get married or anything.» [10]. Проте, коли вона покидає його після того, як між ними нічого не сталося, він почувається просто жахливо: «Boy, I felt miserable. I felt so depressed, you can't imagine.» [10]. Під тиском ліфтера Моріса, який вимагав у нього гроші, Голден просто розплакався. А пізніше, коли залишився в номері сам, почав уявляти, ніби в нього в животі куля. Його стан в цій ситуації стає критичним: «I felt like jumping out the window. I probably would've done it, too, if I'd been sure somebody'd cover me up as soon as I landed.» [10]. Зрештою Голден розуміє, що йому ніде не заховатися від світу дорослих, він мусить стати дорослою людиною, взяти на себе відповідальність, не тільки за себе самого, але і за інших. Саме ця готовність взяти на себе відповідальність за життя інших є ознакою його дорослішання. Голден хоче оберігати дітей, які грають над прірвою: «...I have to catch everybody if they start to go over the cliff... I'd just be the catcher in the rye ...» [10]. І це знову складає контраст тому, як мріють жити його однолітки, коли подорослішають.

**Висновки.** В результаті дослідження роману виявлено, що за допомогою прийому контрасту розгортаються і внутрішній, і зовнішній конфлікти розглянутого твору, розкриваються центральні проблеми роману й

образи. Контраст є одним з основних образотворчих принципів даного роману. Образ головного героя є контрастним по відношенню до його сім'ї, його оточення. Його погляди і цінності контрастні по відношенню до загальноприйнятих. Контраст сприяє загостренню соціальної проблематики твору, в якому виявлено антитези: конформізм і нонконформізм, свобода самовираження і стандартизація. Контраст забезпечує поглиблення психологізму (контрастні прагнення і переживання героя, контрастні реакції героїв на соціальні явища). Контраст надає динамічності розвитку сюжетної дії і підсилює художній ефект. **Перспективи подальших розвідок.** Проведене дослідження відкриває можливості для поглибленого і комплексного вивчення особливостей роману Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті», а також для теоретичних досліджень і узагальнень щодо ролі контрасту в літературних творах.

### **Література:**

1. Гриня Н. Контраст як семантико-функціональна категорія тексту: Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія «Іноземні мови», 2012. Випуск 19. С. 86 – 93.
2. Козубенко Л. Проблема екзистенції головного героя у романі Дж. Селінджера «Ловець у житті» [Електронний ресурс]: Young scientist, 2017. Вип.1. с.281-284. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/1/66.pdf> (дата звертання 20.01.2018). Назва з екрану. Текст завантажується у форматі pdf.
3. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: Академія, 2007. 609 с.
4. Таранкова К. А. Символика предметных образов в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» [Електронний ресурс]. Казань: Общество с ограниченной ответственностью "Издательство Молодой ученый", 2017. Вип.18. с. 375-378. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29105855>

5. Телегіна Н. І., Романчук Ю. М. Жанрові особливості твору Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті». *Filologické vědy*. Praha: Education and Science, 2015. Вип.11. с. 27-31.
6. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості [Електронний ресурс]. URL: [http://ukrlit.org/faily/avtor/franko\\_ivan\\_yakovych/franko-iz-sekretiv\\_poetychnoi-tvorchosti.pdf](http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz-sekretiv-poetychnoi-tvorchosti.pdf) (дата звернення : 04.12.2017). Назва з екрану. Текст завантажується у форматі pdf.
7. Шалимова Н. С. Роман Дж. Д. Селінджера «Над пропастью во ржи» как роман-инициация [Електронний ресурс]. Тамбов: Грамота, 2014. Вип. 4, ч. III. с. 202-205. URL: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-2911\\_2014\\_4-3\\_56.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2014_4-3_56.pdf) (дата звертання: 20.02.2018). Назва з екрану. Текст завантажується у форматі pdf.
8. Шалимова Н. С. Тип героя в романе Дж. Д. Селінджера «Над пропастью во ржи» [Електронний ресурс], 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tip-geroya-v-romane-dzh-d-selindzhera-nad-propastyu-vo-rzhi>
9. Яшнікова Н. В. Своеобразие главного героя романа Дж. Д. Селінджера «Над пропастью во ржи» [Електронний ресурс]: Вопросы духовной культуры – Филологические науки. с.119-123. URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/25031/31-Yashnikova.pdf?sequence=1>
10. Salinger J. *The Catcher in the Rye* [Electronic resource]. URL: [http://royallib.com/read/Salinger\\_Jerome/THE\\_CATCHER\\_IN\\_THE\\_RYE.htm](http://royallib.com/read/Salinger_Jerome/THE_CATCHER_IN_THE_RYE.htm)

**Телегіна Н. І., Романчук Ю. М.**

*Прикарпатський національний університет*

*ім. Василя Стефаника*

### **Жанрові особливості твору ДЖ. Д. Селінджера «Над прірвою у житті»**

Аналіз жанрових особливостей творів є суттєвим і необхідним для дослідження поетики письменника, оскільки в його процесі складається цілісне враження про самотність автора. Розгляд творчості митця на рівні жанру надає можливість визначити його творчу еволюцію, допомагає проникнути в глибинну суть індивідуальності.

Щодо жанрової своєрідності творів, думки літературознавців нерідко розходяться. Саме з цим стикаємося в дослідженнях твору Дж.Д.Селінджера «Над прірвою у житті».

Творчість Селінджера розглядалася чималою кількістю літературознавців (Р.Леттіс, Дж.Міллер, Г.Сімонсон, І.Л.Галінська). Одні літературознавці (Г.Бондаренко) відносять твір «Над прірвою у житті» до жанру лірико-психологічної повісті [2,с.90], інші стверджують, що це лірико - психологічний роман (О.І. Скобельська) [3,с.33]. На даний час немає однозначної точки зору щодо жанру цього твору. Тому це питання залишається відкритим, що і забезпечує **актуальність** поставленої проблеми.

Твір «Над прірвою у житті» був опублікований у 1951 і критичні відгуки про нього перевершили всі сподівання ( “The New York Times called Catcher “unusually brilliant.” The Saturday Review praised it for being “remarkable and absorbing.” On the West Coast, the San Francisco Chronicle confirmed it to be “literature of a very high order.” Critics at The New Yorker found it “brilliant, funny” and “meaningful.” )[7]. Американський критик С.Фінкельстайн, говорячи про цей твір відзначає, що Дж.Селінджеру вдалося «зацікавити громадськість новим типом психології, що склався під впливом сучасних історичних подій» [4,с.237].

Вже це твердження наголошує на глибині проблематики нетиповій для повісті. Сам Селінджер в одному з інтерв'ю назвав цей твір романом: “...the novel was “sort of” autobiographical...”[7]

Слід зазначити, що у повісті й романі виробилися відповідні їм стилістичні прийоми. Так, загалом для повісті властиве повільне розгортання дії, рівний темп оповіді, більш-менш рівномірний розподіл сюжетного напруження. Вона уникає гостродраматичних, трагічних ситуацій, що, навпаки приваблює увагу романіста [1,с.271]. Роман – це місткий за обсягом, складний за будовою прозовий епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характеру персонажа [1,с.263].

З огляду на наявність одного головного героя (Голдена Колфілда) і однієї сюжетної лінії, охоплення невеликого проміжку часу( 48 годин) твір «Над прірвою в житті» нерідко називають повістю. Але для досліджуваного твору є характерним не тільки лаконізм, а й драматична напруга(головний герой на грані нервового зриву), підтекст, знаковість, використання ретроспекцій, символіки, багата проблематика, наявність зовнішнього і внутрішнього конфліктів, глибокий психологізм. За рахунок ретроспекцій відбувається розширення простору і часу. Твір побудований як сповідь, тому в ньому переважає монолог, в якому присутні вкраплення діалогу. Така побудова створює атмосферу мислення, забезпечує напругу.

Особливі функції у творі виконують вставні епізоди – спогади, ремінісценції, паралелі, аналогії, роздуми героя про театр і літературу. У творі таких епізодів безліч. Наприклад, мікрообраз червоної мисливської шапки; нав'язлива думка про те, куди зникають качки з Центрального парку, коли ставок замерзає; спогади Голдена про померлого брата Аллі, мікрообраз каруселі[2,с.93]. Все це забезпечує складність побудови, характерну для жанру роману.

В творі, що досліджується, можна виділити два основних конфлікти: внутрішній і зовнішній, обидва із яких є психологічними. Внутрішній конфлікт головного героя Голдена Колфілда – це конфлікт між прагненням бути дорослим і відразую до стилю життя дорослих. Зовнішній конфлікт – це конфлікт Голдена із середовищем.

Головний герой, перебуваючи на лікуванні в санаторії для душевнохворих, розповідає про події, що сталися з ним минулого року. Герой перебуває у

тому віці, коли людина з дитинства переходить у світ дорослих – світ складний, суперечливий, незрозумілий, іноді страшний. Хлопець не бажає пристосовуватися до суспільства фальші, лицемірства, конформізму. У романі зображено вступ молодого людини у життя і її зіткнення із його суворими реаліями. Голден гостро відчуває невідповідність між деклараціями і дійсністю у школі, в родинних стосунках, у суспільстві – в усьому тому, що називається «світом дорослих». Неспроможність примирити бажане та дійсне викликає у нього сум'яття. Герой Селінджера протиставляє себе суспільству. Він каже, що все – фальш. Проте він не прагне змінити це суспільство, він лише шукає, де б можна було від нього сховатись. Найбільше його пригнічує дух загального обману і недовіри між людьми, що панували у США у 50-ті роки. Це саме та пора, коли американська мрія звелася до споживання та егоїстичного прагнення комфорту. Голден зауважує, що кожен хлопець в його школі мріє про свій власний будинок, сім'ю, машину, високооплачувану роботу, стандартний відпочинок представника середнього класу: "...working in some office, making a lot of dough, and riding to work in cabs, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies..." [6]. Голден осуджує стандартизацію суспільства.

У творі гостро поставлена соціальна проблематика, оскільки психологічний стан, психологічні проблеми головного героя Голдена Колфілда викликані конфліктом із соціумом – неприйняттям тодішньої Америки, Америки періоду маккартизму, в якій обмежувалася свобода слова та нав'язувалися стандартні цінності і стандартний спосіб мислення (епізод на уроці усного мовлення).

Голден категорично не приймає будь-якої фальші, глибоко внутрішньо протестує проти усього надуманого, показаного в навколишньому світі. Йому гидка солоденька реклама школи Пенсі: "You've probably seen the ads, anyway. They advertise in about a thousand magazines, always showing some hotshot guy on a horse jumping over a fence. I never even once saw a horse anywhere near the place. And underneath the guy on the horse's picture, it always says: "Since 1888 we have been molding boys into splendid, clear-thinking young

men.” Strictly for the birds. They don’t do any damn more molding at Pencey than they do at any other school. And I didn’t know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. And they probably came to Pencey that way ” [6].

В іншій школі – Елктон-хілл, він зневажав директора, який ставився до людей відповідно до їх матеріального стану. Головного героя дратують кіно і театр. Кіно він вважає найбільшою фальшю( в 50-ті роки на екран виходили в основному мелодрами, які популяризували стандартний спосіб життя). Але і в театрі він не бачить нічого доброго. У сюжетах немає нічого спільного з дійсним життям. Він ненавидить акторів, чия гра не приносить йому задоволення, тому що вони грають неправдоподібно і поводять себе на сцені не так, як насправді поводяться люди. Однак звинувачення Фібі в тому, що Голден нікого не любить, що йому нічого не подобається, не зовсім доречні. Він не сприймає людей із соціуму. Люди, про яких він згадує з теплотою це ті, хто ще або не увійшов у це суспільство ( його сестричка Фібі), або ті, хто із нього вийшов (черниці), або ті, хто пішов із життя (його брат Алі, однокласник Джеймс Касл, який не поступився вимогам однокласників, що знущалися з нього, а вистрибнув з вікна не бажаючи скоритися негідникам). Черниці, яких зустрічає Голден – перші дорослі, яких він поважає. Їхня простота, вдумливість та самопожертва доводять головному героєві, що можливо бути дорослим без брехні і фальшу.

Селінджер у своєму творі відчув і виразив вустами головного героя Голдена Колфілда ті настрої, які пізніше вилилися в рух хіпі. Вони не приймали законів суспільства та оточуючий світ, переповнений фальшю, заперечували нав’язані соціумом правила. Але вони і не прагнули змінити це суспільство, а прагнули вийти з нього. Ідея ескейпізму присутня і у Голдена.

Внутрішній конфлікт Голдена пов’язаний в першу чергу із проблемою вибору: з одного боку його відштовхує світ дорослих, з іншого – він намагається поводитися, як дорослий: відвідує бари, замовляє віскі, курить, запрошує до свого номера в готелі повію. Але це чисто зовнішні прояви. Про певну зрілість внутрішнього світу Голдена свідчить те, що, він

шістнадцятирічний підліток із заможної сім'ї, який міг би легко отримати все, про що інші мріють, ставить перед собою питання: як жити? Він заглиблюється у самоаналіз, аналізує психологію і вчинки оточуючих, шукає свій шлях у житті.

Отже, у творі «Над прірвою в житті» відображено зіткнення внутрішніх прагнень головного героя із соціальними обставинами. Присутній психологічний аспект взаємин особи та соціуму. Основний акцент у творі зосереджений на розкритті психології головного героя, мотивів його вчинків, його роздумах, почуттях, але все це – реакція на соціум. В основі твору лежать два психологічні конфлікти. Це, так само, як і складна структура твору( ретроспекції, монологи з вкрапленнями діалогу і відступів, паралелі, аналогії, символіка, а також багатогранність проблематики, самоаналіз і психоаналіз), дають можливість класифікувати твір Дж.Д.Селінджера «Над прірвою у житті» як соціально-психологічний роман.

1. Безпечний І. Епічний рід:[ казка, міф, легенда, билини, думи, епопея, поеми, роман, повість, новела, нарис, оповідання] / І.Безпечний // Теорія літератури [ Текст]: підручник./ І.Безпечний. – К., 2009. – С. 231 – 277.
2. Бондаренко Г.Ф. Літературознавчі перспекції: компаративістська генеалогія/ Г.Ф.Бондаренко. – Житомир : Полісся, 2014. – С. 90-98
3. Скобельська О.І. Виклик над безоднею : роман Дж. Селінджера « Над прірвою у житті» // Всесвітня література та культура. – 2004. №9. – С. 33-37.
4. Фінкельстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. – М. : Прогресс, 1967. – 319 с.
5. Roemer D. The Personal Narrative and Salinger's "Catcher in the Rye" [Electronic resource] / D. Roemer // Western Folklore. – 1992. – Vol. 51, No 1. – P.5-10. – [Cited 2015, 10 January]. – Available from : <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1499640>



6. Salinger J. The Catcher in the Rye [Electronic resource] / J. Salinger. – [Cited 2015, 10 January]. – Available from : [http://royallib.com/read/Salinger\\_Jerome/THE\\_CATCHER\\_IN\\_THE\\_RYE.html#0](http://royallib.com/read/Salinger_Jerome/THE_CATCHER_IN_THE_RYE.html#0)
7. [Slawenski K. J.D.Salinger. A life.](#) [Electronic resource] / K.Slawenski. - [Cited 2015, 10 January]. – Available from : [http://vk.com/doc261170038\\_342944937?hash=8a3bcf5c1e6faed004&dl=d9ea61dbd51738c094](http://vk.com/doc261170038_342944937?hash=8a3bcf5c1e6faed004&dl=d9ea61dbd51738c094)

ТЕЛЕГІНА Н.І., РОМАНКО Н.В.

(Івано-Франківськ)

### **Іронія в романі Джона Чівера "Буллет-парк"**

У статті досліджуються мета та особливості застосування іронії в романі відомого американського прозаїка ХХ ст. Джона Чівера. Приділяється увага видам іронії, які прослідковуються в романі, що аналізується, та ролі іронії в розкритті характерів, викритті явищ та вияві авторського ставлення. Робиться висновок про те, що іронія для Джона Чівера є одночасно і засобом поезики, і особливістю світобачення.

Іронічність є однією з головних рис сучасної літератури. Поняття іронії все частіше перебуває в центрі уваги вітчизняних та зарубіжних літературознавців та критиків, котрі досліджують найновіші пласти літературної творчості. Іронія мислиться чимось таким, що підважує традицію, відмежовує нове від застарілого, модерне від давнього і проголошується підґрунтям мистецтва взагалі або, принаймні, специфічних, зокрема літературних форм його існування. Іронію часто розглядають як стилетворчу рису текстів (Г. Грабович) або ж як інструментальний троп, що служить для досягнення сатиричної мети (Є. Озмитель, Я. Ельзберг, А. Щербина та ін.).

Простежуючи особливості функціонування іронії в романі Джона Чівера "Буллет-Парк" можна помітити, що іронія у творі Чівера виступає, перш за все, в ролі стартової передумови творчості, авторського варіанту бачення світу емпіричного і засобу творення світу художнього.

Джон Чівер (1912-1982) відомий в американській літературі як романіст та новеліст. За свою діяльність як романіста Джон Чівер отримав Пулітцерівську премію у 1978 р. "Буллет-Парк" – один з найкращих романів Чівера. Об'єктом зображення в романі є духовне та емоційне зубожіння життя. З особливою експресією Чівер висвітлює стиль життя та мораль середнього класу американського суспільства. Часом іронія, до якої він вдається, дещо пом'якшує його критичне бачення ситуації.

У Чівера іронія постає, найперше, як риторична фігура – засіб інакомислення, прихованої насмішки. В цій ролі іронія функціонує у більшій частині його роману, сприяючи сатиричному зображенню явищ, які видаються автору негативними. З іншого боку, іронія у творах Чівера є більш загальною категорією – принципом мислення і художньої творчості автора.

Засобом створення іронічного ефекту в романі "Буллет-Парк" є суперечність, яку автор розкриває у поглядах та переконаннях героя. Ця манера іронізування орієнтована на традицію, яка бере початок від Сократа. Чівер, як і його далекий попередник, вибудовує низку іронічних ситуацій, в

яких протагоніст демонструє анекдотичність свого попереднього твердження у світлі висловленого або зробленого щойно. Такий спосіб іронізування використовується автором не тільки для розкриття істини, але і як оцінна стратегія, філософія ставлення до людини, її знань та способів репрезентації цих знань взагалі. Найяскравішим епізодом цієї групи іронічних засобів є невеликий діалог між Неллі (дружиною Нейлза, продавця зубного еліксиру) та випадковою знайомою її сина Тоні, яку він запросив на вечерю до батьків. У них зайшла бесіда про літературу, і Неллі зауважила, що їй зовсім не до вподоби О'Хара, та вона захоплюється Камю. Проте на запитання місіс Хеббард, що саме із праць цього автора вона читала, Неллі не змогла дати конкретної відповіді:

- I much prefer the works of Camus;
- What Camus are you studying?
- Oh, I can't remember all the titles, Nellie said. We are studying all of Camus [3, с. 96];
- Я віддаю перевагу Камю;
- Які саме твори ви вивчаєте?
- Ой, я ніяк не пам'ятаю назв, – відповіла Неллі. – Ми вивчаємо всі його книги [1. с. 64]).

Використовуючи таку суперечність тверджень героїв, автор іронічно спростовує першочергове позитивне враження читача і налаштовує його на негативний, скептичний лад. Виявляється, що, на перший погляд, така ерудована жінка не може пригадати навіть одного твору улюбленого автора.

Саме за допомогою іронії Чівер окреслює образи героїв "Буллет-Парку" і розкриває внутрішній світ персонажів. Шляхом використання іронічного прийому Джон Чівер розкриває психологічний стан Нейлза у період, коли його син захворює дуже дивною хворобою – "смутком". Завдяки іронії читач розуміє справжню суть цього героя, його глибинні почуття, пов'язані з переживаннями за нестабільний стан здоров'я сина. На перший погляд, говориться про чутливість Нейлза, але автор викриває його егоїзм, вводячи суперечливі іронічні речення:

"Without his son he could not live. He was afraid of his own death" [3, с. 91]. (Без сина Нейлз не міг жити і боявся, що тепер, коли б не довелося вмерти [1, с. 61]).

Нерідко іронія роману "Буллет-Парк" співзвучна іронії романтиків. Джон Чівер зумів вдало перенести деякі принципи філософської концепції Фрідріха Шлегеля у свій роман, що дало йому можливість стати творцем нескutoї, натхненної іронії, яка є потоком дотепів та жартів, серйозного гумору, їдкої пародії. Іронія "Буллет-Парку" часто набуває скептичного характеру і наближається до пародії. Чи не найбільш пародійними образами книги постають лікарі-психоаналітики, які один за одним навідують хворого "смутком" Тоні і намагаються допомогти йому вилікуватися. Хлопцеві так і не стає краще, тільки у Неллі на столі щораз нові чеки з пристойними сумами: "The report was five typewritten pages and attached to it was a bill for five hundred dollars" [2, с. 49]. (Звіт займав аж п'ять сторінок машинопису, а в кінці був рахунок на п'ятсот доларів [1, с. 35]).

Першим до оселі Нелзів завітав лікар Маллін, терапевт. Після ретельного огляду та деяких аналізів та кардіограм він зробив висновок: "This doesn't get him out of bed but it may be a passing depression. If he doesn't get out of bed tomorrow I'll give you some pills that ought to do the trick" [3, с. 41]. (У нього зараз тимчасова депресія. Але коли завтра він не встане сам, то я випишу йому пілюлі – вони його одразу піднімуть [1, с. 29]).

Ніякого дива так і не трапилось, а таблетки з рецепту виявились наркотиком збудливої дії, який ще більше знесилив хлопця. Услід за терапевтом був запрошений психіатр, лікар Бронсон. Іронічності цьому образу додає той факт, що лікар був за сумісництвом ще й агентом з продажу нерухомого майна: "Did the healer sell real estate on the side or was the healing of madness his sideline" [2, с. 46]. (Чи він торгує будинками у вільний час, чи лікування божевільних – його друга професія, його хобі? [1, с. 32]).

Іронію Чівера характеризує об'ємність та масштабність, коли іронізування виходить за межі декількох фраз і займає ключове місце у

мегаконтексті, як у прикладі з психіатрами. Судження про психоаналіз як спосіб збагачення проходить крізь увесь твір, і різні методи та підходи псевдолікарів автор зводить до єдиного результату – певних фінансових виплат.

Ще більш масштабно використовує Чівер іронію, характеризуючи жителів передмістя, які настільки убогі у світобаченні, що вважають своє пусте існування раєм земним. Щоб підкреслити їхню безликість, безбарвність, зацикленість на матеріальному успіху і стандартизованому розумінні щастя, автор замість епітетів для створення іронічної пародійності використовує цифри: "They pass the Howestons (7 bedrooms, 5 baths, \$65 000) and the Welchers (3 bedrooms, 1 1/2 baths, \$31 000)" [3, с. 9] (Ось вони минули Гаустонів (7 спальень, 5 ванн. \$65 000) і Уелчерів (3 спальні, 1 1/2 ванни, \$31 000 [1, с. 9]; "Mr. Elmsford (6 bedrooms, 3 baths, \$53 000) ..." [3, с. 10] (Містер Елмсфорд (6 спальень, 3 ванни-\$53 000). [1, с. 9].

Не чужа Джону Чіверу і негативістська іронія. У нього ми зустрічаємо втілення цього явища у дещо спрощеному варіанті, ніж у творців цього феномену – Ніцше, Керкегора і Гегеля. Проте сама стрижнева суть неодмінно відчутна. У "Буллет-Парку" такий іронічний прийом набуває тенденції тотального заперечення, яке руйнує певні світоглядні, етичні та естетичні принципи. Негативістська іронія гіпертрофує власне іронію до нігілістичної насмішки, блазнювання. Якщо розглядати роман "Буллет-Парк" з точки зору цієї теорії іронізування, можна виокремити таку ситуацію цього типу: роздуми Нейлза про свободу та незалежність як основу будь-якого демократичного суспільства. За умов руйнування моралі Джону Чіверу видаються смішними турботи про забезпечення свободи і права на вибір з боку влади, яка цих свобод і прав позбавляє: "The president is always talking about freedom and independence, the army and navy are always fighting to defend freedom and independence and on Sundays Father Ransome thanks God for our freedom and independence" [3, с. 67] (Президент тільки те й робить, що говорить про свободу та незалежність, армія та флот тільки те й роблять, що захищають свободу та незалежність, а щонеділі в церкві священик Рейсом

дякує Богові за нашу свободу та незалежність [1, с. 46]).

Такий засіб іронії є більш імпліцитним – це своєрідна гра автора з читачем, і дешифрування такої іронії надзвичайно суб'єктивне. У вищенаведеній цитаті відчувається глибоке іронізування над "національним завданням". Для Джона Чівера це радше гучнословний лозунг, аніж загальнодержавна політика. Це стає зрозумілим з подальших спостережень Чівера:

1. "...blacks, who live in those firetraps... don't have any freedom or independence in the choice of what they do and where they live" [3, с. 67] (...чорні – ті, що живуть у своїх брудних сірникових коробках, – не мають ні свободи, ні незалежності, не можуть вибрати собі ні роботи, яку бажають, ні житла, де б хотіли мешкати [1, с. 46]).

2. "... soldiers dying in jungles..." [3, с. 68] (... солдат, що вмирає в болотах та джунглях... [1, с. 46]).

3. "The Musicians Union, Airplane Pilots, Fishermen, Circus Performers and Deckhands were all threatening to strike" [3, с. 64] (Профспілки музикантів, льотчиків, пожежників, акторів цирку й моряків погрожують страйком [1, с. 44]).

Таким чином, Джон Чівер, використовуючи негативістську іронію, намагався зруйнувати хибний світогляд своїх сучасників.

Іронія використовується Чівером як засіб насмішки та заперечення (риторична іронія, яка виконує модальну і комічну функцію) та як принцип вільної творчості, ігрового ставлення до емпіричної і духовної реальностей (поетикальна іронія, яка виконує світоглядну функцію).

Риторична іронія у Чівера, найперше, є риторичною фігурою і може бути реалізована на різних рівнях – від одиничного висловлювання до окремого тексту в обов'язковому контекстуальному оточенні. У Чівера така іронія мислиться не просто як суперечність, а як доволі жорстке заперечення, висміювання певних ідей та переконань, висловлене приховано, з більшим чи меншим ступенем зрозумілості. У романі "Буллет-Парк" ми зустрічаємо

багаточисельні приклади риторичної іронії, яку автор використовує передусім з метою розкриття характерів.

Дуже вдало риторична іронія застосована автором для викриття нікчемності існування і взаємовідносин місіс Хітскап і її чоловіка. Містер Хітскап застрелився, після того як роками йому доводилося фарбувати стіни власного будинку. Будівля була куплена за незначну суму, і постійно підфарбовуючи кімнати, він сподівався продати її значно дорожче, але не витримав монотонності такої роботи. Це самогубство Джон Чівер вводить у сюжет для розкриття беззмістовності життя у змальованому ним містечку, яке є узагальнюючим образом безцільного міщанського існування. Смерть чоловіка не розчулила місіс Хітскап, а навпаки, дала можливість ближче познайомитися із сусідами. Риторична іронія сповнює такий її коментар: "... they (the neighbors) were so comforting, that I almost forgot what had happened" [3, с. 12] (... і так мене втішивши, добре випивши, що я ледь не забула про своє горе [1, с. 11]).

Над стандартністю мислення місіс Хітскап, над її залежністю від думки оточуючих автор іронізує у наступній фразі: "When people start talking about pool chemicals and so forth you will find yourself left out of the conversation" [3, с. 13] (Коли навколо всі говорять про хлорування води – тобі нічого сказати [1, с. 11]). Це саме та причина, яка спонукає місіс Хітскап побудувати басейн на задньому дворі – щоб було що сказати.

Не менш вдало риторична іронія використана Джоном Чівером при побудові образу сімейства Віквайрів. Тут автор іронізує над безглуздістю численних званих вечорів, коктейльних вечірок, затягнутих гулянок. Ця подружня пара настільки вимучена нічними вечірками, що ранковий підйом для них перетворюється на своєрідний ритуал зі стогонами, лайкою та багаторазовими поверненнями у ліжку перед виходом з дому: "She whimpers in pain and covers her face with a pillow" [3, с. 7] (Місіс Віквайр, прокинувшись, скиглить і заривається обличчям в подушку [1, 8]). "Feeling himself to be a painful cavity he goes down the hall to the bathroom" [3, с. 7]

(Містер Віквайр, відчуваючи гнітючу порожнечу всередині, йде по коридору до ванної [1, с. 8]).

За допомогою риторичної іронії висміюється вірність та любов Неллі до Нейлза. На перший погляд, це дуже благочестива жінка, віддана дружина, та її щиросердечна прив'язаність до чоловіка та подружня вірність є тільки результатом збігу обставин: "So her chasteness preserved by a fire, a runny nose and some spoiled sturgeon eggs was still intact, although she carried herself as if her virtue was a jewel..." [3, с. 72]. (Отож, пожежа, застуда чоловіка та кілька зіпсутих ікринок забезпечили її шлюбну чесність, хоч Неллі вдавала, ніби ця чесність –дорогоцінна перлина... [1, с. 74]).

Риторична іронія вдало використовується Джоном Чівером з метою викриття сучасного суспільства і демонстрації ознак його деградації. Риторична іронія має за мету також осміювання таких конкретних явищ, як, наприклад, американська медицина. Письменник іронізує над директором лікарні, який не має медичної освіти, але любить розкидатися науковою термінологією: "The director had received no medical education but he displayed the medical information that had rubbed onto him with the same flair with which a green soldier will display his military nomenclature?" [3, с. 26] (Директор лікарні не мав медичної освіти, але, як ото новобранець залюбки вживає військові слова, він вельми любив похизуватися науковою термінологією [1, с. 20]).

Цей же директор ставиться до своїх пацієнтів як до ляльок, для нього це лише гра: "We dress them. We undress them. We have their hair arranged" [3, с. 26] (Ми їх одягаємо. Ми їх роздягаємо. Ми їх зачісуємо... [1, с. 20]).

У читача неодмінно виникає питання: а чи лікують у цій лікарні?

У романі "Буллет-Парк" є епізоди, в яких читач, фіксуючи присутність іронії, не може з певністю сказати, на що чи проти чого вона спрямована. Така іронія Чівера перестає бути тропом і, втрачає свою риторичність, стає поетикальною іронією.

У Чівера поетикальна іронія виступає як специфічний світоглядний принцип, типологічно пов'язаний із сократівським баченням людського знання про навколишню дійсність. Основою іронічного світобачення для



автора є загальна невпевненість у здатності людського розуму її осмислити. Іронічний світогляд митця зупиняється на півдорозі між раціональним та ірраціональним, що й визначає специфіку його літературної творчості.

У романі є тонка межа, що відділяє риторичне застосування іронії, котре перетворює її на троп і частково робить засобом конкретно спрямованої сатири, від непрагматичного довільного іронізування. Найближчим до істини буде твердження, що Чівер майстерно втілює "перетікання" конкретної сатирично забарвленої іронії в набагато ширшу парадигму іронічних висловлювань та світоглядних висновків.

Поетикальну іронію автор застосовує для досягнення узагальненого, сатирично забарвленого, критично поданого образу передмістя зокрема та суспільства в цілому. Жителі Буллет-Парку живуть у своїх власно створених маленьких світах і у своєму маленькому, примітивному світі передмістя. Вони бояться зовнішнього світу. У цьому передмісті за завісою благополуччя ховаються меркантильні, неосвічені, заземлені особистості. І автор висміює не лише окремих індивідів, він іронізує над суспільством взагалі. Іронія в багатьох епізодах роману поступається сатиричному зображенню: "Damn the bright lights by which no one reads, damn the continuous music that no one hears, damn the grand pianos by which no one can play..." [3, с. 5] (Згиньте, яскраві лампи, при яких ніхто не читає, згинь, музико, яку ніхто не слухає, згиньте, піаніно, на яких ніхто не вміє грати! [1, с. 6]).

Чівер характеризує жителів "Буллет-Парку" як "the legions of wife-swapping, Jew-baiting, booze-fighting spiritual bankrupts" [3, с. 5] (...легіони духовних банкрутів, які тільки те й роблять, що закохуються в чужих дружин, переслідують євреїв та борються з власним алкоголізмом [1, с. 6]). Автор типізує образ жителів провінційного містечка, його іронія узагальнена, вона охоплює не тільки невеличке передмістя Буллет-Парк, а й тисячі інших подібних.

Використовуючи поетикальну іронію, автор робить глобальні висновки про стан культури та знецінення вічних цінностей, про стан освіти, мистецтва, медицини.

Іронія в романі є одним із засобів розкриття авторської позиції, авторського ставлення до описаних явищ, вона сприяє сприйняттю тексту у комічному, компрометуючому плані. Одночасно вона є і засобом поетики, і особливістю авторського світобачення.

### **Література**

1. Джон Чівер. Буллет-Парк. – К.: Радянський письменник, 1973. –266 с.
2. Походня СИ. Языковые виды и средства реализации иронии. – К.: Наукова думка, 1989. – 128 с.
3. John Cheever. Bullet Park. –New York: Vintage Books, 1991. – 246 p.

Н. І. Телегіна – кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри англійської філології

Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника

### **Роль засобів увиразнення мовлення в романі Джона Чівера "Буллет-Парк"**

Джон Чівер – один з найвідоміших американських письменників ХХ ст., лауреат Пулітцерівської премії – романом "Буллет-Парк" викликав досить суперечливі судження американської критики. Неоднозначність сприйняття роману пояснюється тим, що задум автора стає зрозумілим тільки за умови усвідомлення іронічності його тону, яка надає твору майже фарсового характеру. Загальні теми, події, проблеми набувають у творі художньої неповторності і своєрідності звучання великою мірою завдяки засобам увиразнення мовлення.

Характерною рисою образної системи Джона Чівера є поєднання важкопоєднаних стихій – живого і неживого, матеріального і духовного, абстрактного і конкретного. Тропи, які базуються на поєднанні різних сфер буття, особливо часто використовуються письменником, коли йдеться про роздуми героїв, їхні підсвідомі протиріччя, внутрішній стан, коли важливо передати суперечливі почуття, вагання. Відірвані поняття, за допомогою яких зображаються ті чи інші пориви, емоції героїв (біль, радість, горе, страх),

Джон Чівер прагне співвіднести з чимось конкретним, видимим, матеріальним, тому він вдається до опредмечування, матеріалізації думок, почуттів, уявлень. З іншого боку, спостерігається і співвіднесення неживого з живим, предмета з явищем духовного порядку. Цим письменник досягає особливої виразності образів у романі "Буллет-Парк", їх чіткої розмежованості один від іншого, уникаючи довгих психологічних описів, не переказуючи, а показуючи почуття.

У романі "Буллет-Парк" налічується 83 порівняння Вони розкривають усю глибину стурбованості автора через зміни, які несе з собою прогрес, та через спустошеність людської душі, занепад моралі та втрату сенсу життя. Письменник використовує порівняння, щоб викликати у читача певні асоціації, допомогти читачу максимально наблизитися до його власної світоглядної позиції і дати йому побачити життя передмістя очима автора. Порівняння є на більшості сторінок твору і привертають увагу більшою інформативною насиченістю порівняно з епітетами. Тому, хоча в романі налічується 245 епітетів, саме порівняння найяскравіше змальовують картини життя американського передмістя.

Висміюючи спосіб життя у передмісті, Джон Чівер наголошує на тому, що світські вечірки були для цієї спільноти надзвичайно важливими:

"...as important to the welfare of the community as the village caucus, the school board and the municipal services " [2, 6] (Такі ж необхідні, як і передвиборні засідання кожної політичної партії шкільні комітети, муніципальні служби).

Яскравими представниками цієї спільноти є Віквайри, які нічим, окрім вечірніх гулянок, не цікавляться, живуть від одного святкування до іншого, і хоча й страждають від перевтоми та надмірності спиртного, продовжують вести такий спосіб життя. Автор порівнює цих персонажів із знаменитостями, яких вир світських заходів повністю виснажив, й іронічно зауважує, що вони пожертвували усю плоть та кров своїм громадським обов'язкам. Алкоголь автор наділяє могутньою силою, якій Віквайри вже довго поклоняються і яка має над ними величезну владу: "The empties on the

shelf... are ranged like the gods in some pantheon of remorse" [2, 8] (На полиці, немов якісь боги у пантеоні, вишикувались порожні пляшки).

Не менш іронічними є порівняння, вжиті для створення образів лікарів, які навідують Нейлзів, щоб вилікувати Тоні: "Dr. Mullin... was not a fool but the fore efulness of his optimism was a kind of disturbance like those sudden winds that fling open doors and scatter papers" [2, 41] (Лікар Маллін... був не дурний, та його оптимізм нагадував вітер, що зненацька розчиняє двері та розносить папери по всій кімнаті). Завдяки яскравим порівнянням читач поділяє негативне бачення усього процесу лікування Тоні.

Використовуються порівняння і для розкриття особливостей кожного персонажа як окремого індивіда. Вони допомагають відчутти іронічний характер авторської подачі образів роману, абсурдність дій героїв. Наївність Нейлза розкривається через порівняння його з дитиною: "Nellies felt, like some child on a hill... that purpose and order underlay the roofs... " [2, 60] (Нейлз почувався як дитина, що, зійшовши на пагорб, здивовано дивиться вниз...).

Влучне порівняння допомагає читачеві глибше зрозуміти душевний стан Нейлза, коли він відчуває страх перед поїздкою потягом: "The noise and commotion of the express was like being in the vortex of some dirty wind tunnel" [2, 61] (Грюкіт та шум експресу були схожі на брудну звивисту спіраль смерчу).

Часто Джон Чівер порівнює душевну стурбованість персонажів з явищами природи, вони немовби віддзеркалюють їхні почуття, думки та бажання. Неллі, потрапивши у район, де проживає знахар Рутуола, шокована убогістю будівель та злиденністю жителів. Сплеск її емоцій автор вдало передає через зіставлення з природою: "The rain that day tasted as salty as blood" [2, 128] (Сьогодні дощ був такий солоніш, як кров).

Неллі налякана, їй важко зосередитись, вона розгублена. У ній борються дві сили – одна твердить залишити це Богом забуте місце і кинутися навітікача, інша ж переконує все-таки довести справу до кінця, піднятися сходами і поговорити з Рутуолою, оскільки це може бути останній шанс на порятунок її сина. Саме вдале порівняння розкриває читачеві

психологічний стан героїні: "...the division between these two forces was like a broad river without bridges – gave her some insight into the force of separateness in her life" [2, 128] (Ці дві могутні сили наче були розділені широкою річкою без єдиного мосту – і вона зрозуміла усю глибину відчуженості у своєму житті).

Дощ згадується і в трагічній ситуації на залізничній платформі, коли Гаррі Шінгльхаус потрапив під поїзд. Через порівняння з дощем стає зрозумілим стан Нейлза після цієї трагедії: "The next morning was dark and raining. There was a quaking feeling in his gut as if the dark rain beat upon his heart" [2, 64] (Наступний день видався дощовим та похмурим. У нього заболіло в грудях, немовби дощові краплі поціляли в саме серце).

Часто саме через аналогії з природою порівняння передають загальний настрій епізодів, ситуацій. За допомогою таких порівнянь читач налаштовується на позитивне або на негативне ставлення до ситуації.

Прокинувшись одного ранку. Еліот повірив, що все буде гаразд, що його син скоро одужає, і вони знову разом будуть грати у футбол: "The land that he saw was like a paradise " [2, 58] (Світ йому видався раєм).

Порівняння з природою доповнюють уяву про характер Марієтти та розчарування Хеммера через нещасливий шлюб із нею: "Marietta's distempers had no more permanence than the wind" [2, 215] (Поганий настрій налітав на Марієтту моментально і так само швидко, наче вітер, минав).

Життя у передмісті позбавлене динамічності, тут усе відбувається за вже відомим сценарієм. Кожен житель виконує свою роль, яка відома усім іншим. Ніщо не приховується від пильного ока сусідів. І тільки плітки, які виникають несподівано і так само раптово стухають, вносять своєрідну різноманітність у будні містечка: "Truths and rumors moved through the neighborhood as freely as the wind" [2, 17] (Чутки – правдиві чи неправдиві – розлітались так вільно, як вільно летить вітер).

Порівняння у творі різні за своєю структурою. У романі багато простих порівнянь, але є і приховані, які вводяться словами "здаватися", "нагадувати", "немовби". Оскільки епітет – це стилістичний засіб, який підкреслює якусь

певну рису людини, речі, ідеї чи явища, як вигаданих, так і реальних. Саме за допомогою епітетів письменник розкриває своє оціночне, суб'єктивне ставлення до героїв, речей, способу життя. Епітети у творі мають певну експресивну функцію. Вони передають пропущену через призму сприйняття автора суть явища. Відносно нечисленність епітетів у творі (245 на 246 сторінках) можна пояснити тим, що автор прагне лаконізму викладу, сюжет розгортається у діалогах, які чергуються з авторськими відступами. Епітети в романі влучні та інформативні. Через епітети автор розкриває ставлення одного героя до іншого, їхні емоції. Автор не говорить відкрито про Нейлза як наївного, недосвідченого продавця зубного еліксиру, читач сам формує таке враження за допомогою художніх засобів, ужитих автором. Так, епітети, якими Нейлз характеризує Хеммера та його дружину під час їхньої першої зустрічі, дуже поблажливі: "His face was scrubbed, decent and bright" [2, 18] (Обличчя чоловіка було випещене, пристойне та виразне). "She would excel in all her roles – ardent, clever, sage and loving" [2, 18] (Вона прекрасна у всіх ролях – пристойна, розумна, тактовна, любляча).

Перші враження Нейлза про сім'ю Хеммерів були помилковими. Автор вводить позитивні епітети, щоб читач зрозумів, наскільки Нейлз не вмів розбиратися в людях, як безглуздо вірив у те, що всі вони добрі та щирі. Таке його бачення суспільства й оточення згодом змінюється, і ці зміни передаються через епітети, які тепер стають жорсткими і гнітючими: "intolerable trip" [2, 64] (нестерпна подорож). "Torturous link between his home and his office" [2, 64] (пекельно-гнітючий відрізок шляху між домом та офісом).

У другому розділі мова йде про Хеммера. Найчіткіше окреслено його внутрішній стан в період, коли він захоплений пошуками "жовтих стін". Означення "жовтий" у романі має алегоричний відтінок і тому перетворюється на епітет, який набуває символічного значення, вказуючи на хворобливий психічний стан Хеммера: "All I could see were the yellow" [2, 179] (Я бачив лише жовті стіни).

Найбільш яскраві епітети трапляються в ключових сценах роману. Наприклад, в епізоді на риболовлі, коли Хеммер пропонує Нейлзу застрелити його старого мисливського собаку, Нейлз відчуває сплеск емоцій, які до цього йому були невластиві: "The contemptible callousness of his new companion, the heartless brutality involved in the thought of murdering a beloved and trusting old dog, provoked a rage in Nailles so towering and so pure " [2, 234] (Гидка безсердечність його нового друга, Жорстока Пропозиція вбити улюбленого вірного пса викликала у Нейлза гостру лютть...).

Роман завершується дуже експресивним епітетом, який повторюється кілька разів і містить у собі іронічний підтекст. Вживання цього епітета у фіналі пояснюється бажанням автора підкреслити свій сарказм, ще більше зачепити читача за живе і дати йому зрозуміти, що вже нічого у такому світі не зміниться. Ситуація повернулася на вихідні позиції. Ніякі потрясіння не допомогли батькові та сину зблизитися. Нейлзу знову треба їхати нестерпним потягом на ненависну роботу, але він ковтає транквілізатори, від яких у нього вже розвинулася залежність, і все стає "чудово", як було колись: "...everything was as wonderful, wonderful, wonderful, wonderful as it had been" [2, 245] (...і життя стало знову чудове, чудове, чудове, чудове, як і раніше).

Метафори у романі "Буллет-Парк" надають образам глибини та емоційності. Саме завдяки їм читач має змогу зрозуміти, наскільки складною є та чи інша ситуація для персонажів, або, навпаки, наскільки вона безглузда та абсурдна, Через метафори Джон Чівер часто розкриває характери своїх героїв, їхні прагнення та бажання. Метафори дають читачеві потрібну інформацію про героїв, розкривають глибину внутрішніх суперечностей та конфліктів.

Метафори у творі нечисленні – їх 162. Більшість з них можна віднести до трьох груп: 1) ті, що описують явища природи; 2) ті, що розкривають внутрішній стан персонажів; 3) ті, що передають занепад моралі та втрату традиційних цінностей.

Описи природи у Джона Чівера нечисленні. Природа зображена лаконічно, без деталізації, або залишається фоном, на якому відбувається дія

роману, або відображає душевний стан героїв: "...gentle sounds of the night garden turned as harsh as hardware" [2, 16] (...ніжні звуки нічного саду перетворюються на металічні звуки заморозків).

"Broken windows let in the night wind" [2, 14] (Розбиті вікна впускають вітерець).

"Overcast sky seemed to have eclipsed his spirits " [2, 63] (Хмарне небо рядном накрило його душу).

Герої роману "Буллет-Парк" почуваються незатишно у світі, який їх оточує. У Нейлза таке відчуття підсилюється дивною хворобою його сина, він починає задумуватися над вічними питаннями життя та смерті. Хеммеру важко від безцільності його існування. Неллі шокована руйнуванням звичних моральних засад. Ці душевні драми героїв автор розкриває через метафори, які роблять зрозумілим внутрішнє збентеження персонажів:

"He never seemed quite to understand that the boy was free to move in and out of his orbit and his " [2, 24] (Він ніяк не міг зрозуміти, що його син може вільно покидати орбіту його життя і любові).

"Nailles sank deeper and deeper into his abyss of misery and unease " [2, 28] (Нейлз занурювався все глибше і глибше в безодню свого горя і неспокою).

"...picket signs seemed to burn in her consciousness with a lingering incandescence" [2, 31] (Слова з транспарантів врзалися в її пам'ять вогненними літерами).

Насичені метафорами листи Гретхен, матері Хеммера, до сина. Ці метафори неординарні, Чівер проводить паралелі та зіставлення між, здавалося б, несумісними явищами. За допомогою такого прийому він створює образ жінки, яка збожеволіла, живучи у світі лицемірства та порожнечі: "...the engines produce some exalting synthesis of all life's sounds – boats and train whistles and the creaking of the iron gates and bedsprings and drums and rain winds and thunder and footsteps ...all seemed woved into the rope of cord of air.. " [2, 156] (Мотори відтворюють чудовий синтез усіх звуків життя – тут були гудки пароплава і паровоза, бряжчання залізних воріт,



скрегіт пружин ліжка, гуркіт барабана і грому, і людські кроки... усе, здавалося, сплелось у повітряну мотузку чи шнур).

Метафорами, які змальовують занепад людської моралі та зміну пріоритетів, особливо насичений перший розділ роману. Іронізуючи над сімейством Віквайрув, автор використовує саркастичні метафори: "...the dark glasses concealed a mouse that had the thrilling reds and purples of a late winter moon" [2, 6] (Темні окуляри приховували синяк з притаганим йому різнобарв'ям червоних та пурпурових відтінків пізнього зимового місяця);

"...the labels...have the ferocity of Chinese demons" [2,8] (Етикетки володіють жорстокістю китайських демонів...).

Більшість метафор, вжитих у романі "Буллет-Парк", мають песимістичний характер і підкреслюють негативне бачення автором ситуації у суспільстві:

"...the gallery of lewd strangers " [2, 37] (... галерея розпусних незнайомок);

"... consciousness stuffed with portables" [2, 32] (...свідомість, забита лахміттям);

"The bar began to fill up with smoke and the drinkers poured out into the corridor, jostling the lovers " [2, 110] (Бар почав наповнюватися димом і п'яниці хлинули в коридор, заштовхавши коханців).

У романі "Буллет-Парк" знаходимо тільки 16 випадків вживання метонімії.

Здебільшого письменник застосовує цей стилістичний засіб для досягнення конкретності та виразності в описі, використовуючи такі її види, які вказують на зв'язок частини та цілого, характерної риси та її носія, предмета та його вмісту.

Хоча Джон Чівер називає тільки характерні риси певного предмета, читач одразу ж розуміє, про що йде мова: "He has already missed the 8.11, the 8.22, the 8.30" [2, 81] (Він не встиг на 8.11, 8.22, 8.30). "They heard the school bus at the corner " [2, 9] (Вони почули шкільний автобус за рогом).

Дуже вдало, з допомогою метонімії, розкриваються асоціації Хеммера, які виникають кожен раз, коли він бачить споруди каріатидів на стінах готелів, вокзалів, музеїв. Вид м'язів викликає в його свідомості образ батька, який захоплювався атлетикою і мав дуже м'язисте тіло: "I saw my father again, this time in full figure holding up the three top floors of the hotel Mercedes in Frankfurt-am-Main" [2, 152] (Я знову побачив свого батька, цього разу на увесь зріст, у Франкфурті-на-Майні, де він підтримував поверхи готелю – "Мерседес").

Випадки вживання оксиморонів та зевгм у романі поодинокі. Отже, основними художніми засобами в романі є порівняння, епітети та метафори. Вони використовуються з метою розкриття характерів, психологічного стану героїв, створення загального настрою ситуації і передачі авторського ставлення до героїв, подій та авторського погляду на суспільство. Оскільки ситуація в американському суспільстві 60-х років ХХ ст. видається автору загрозливою через руйнування моральних цінностей, втрату сенсу життя і пріоритет матеріального, а не духовного, художні засоби в романі надають оповіді песимістичного, іронічного, подекуди сатиричного забарвлення.

### **Література**

1. Краснова Л. До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору.– К.: Наука, 2003.– 133 с.
2. Cheever J. Bullet Park. – New York: Vintage Books, 1991.– P. 246.
3. Gardner J. Witchcraft in Bullet Park - New York: Times Book Review, 1974. – № 24 – P. 2-24.
4. Shannon P. Metonymy and Metaphor in the Fiction of John Cheever: A Thesis in the Department of English.– Montreal, 1998-P. 101.

Н. І. Телегіна – кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри англійської філології

Прикарпатського національного  
університету імені В. Стефаника;

У. Л. Григораш – студентка факультету іноземних мов  
Прикарпатського національного  
університету імені В. Стефаника

### **Особливості вираження мовними засобами психологічного аспекту у п'єсі Юджина О'Ніла "Пристрасті під в'язами"**

Особливістю драматичного твору є те, що в ньому за винятком ремарок та сценічних вказівок відсутні слова автора, отже, основну інформацію про героїв драми ми отримуємо від самих героїв, їхня мова демонструє їх виховання, рівень освіти, розкриває особливості способу життя, смаки, ставлення один до одного, світосприйняття, внутрішні проблеми і конфлікти.

Однією з особливостей мови героїв п'єси "Пристрасті під в'язами" є використання діалектизмів. Російський учений Ілля Романович Гальперін стверджує, що "якби діалектні слова не використовувалися в драмах, вони би цілком зникли з англійської мови" [4, 117]. Основною функцією діалектизмів, на думку Гальперіна, є характеристика персонажів через їхню мову. Саме з такою метою використовує в драмі "Пристрасті під в'язами" діалектну лексику Юджин О'Ніл. Крім того, в драмі багато слів, притаманних розмовному стилю. За допомогою такого відбору лексики автор не тільки створює можливість пізнання персонажів через їхню мову, а й надає п'єсі природного звучання. У драмі зустрічаємо діалектні, згідно зі словником Вебстера, слова "paw" (тато), "maw" (мама), "afore" (перед), а також розмовні "yonder" (ось там), "hain't" та "air" (скорочено від have not, has not, am not, is not, are not). О'Ніл уводить архаїзми – "thy" (твій, твоя, твоє, твої), "ye" (ви). Вживання цих лексичних одиниць сприяє правдоподібності та автентичності,

адже дія відбувається в 1850-х роках, а герої п'єси живуть далеко від великих міст, на ізольованій фермі.

Драматург використовує в п'єсі прислів'я – короткі вислови, які у стислій формі зображують накопичений життєвий досвід суспільства і слугують символами абстрактних ідей. Вони зазвичай повчальні, є носіями певного образу [4, 181]. З іншого боку, за допомогою прислів'їв автор ще раз підкреслює те, що він зображає простий, робочий люд, і наближує драму до народних витоків. Симеон, один із синів Ефраїма Кебота, говорячи про роки, втрачені на фермі, використовує прислів'я ...*po use'n cryin' over split milk*" [5, 332] (Нема чого такати над розлитим молоком). Герої часто використовують сталі, загальновідомі вирази: *I'm a heap sight bigger hunk nor yew kin chew!*" [5, 342] (Я значно більший шматок, ніж ти можеш розжувати!); *I'm too old a bird*" [5, 373] (Я стріляний горобець)', *"He 's the dead spit 'n' image o' yew!"* [5, 343] (Він твоя точна копія.).

Мова героїв п'єси "Пристрасті під в'язами" свідчить, що вони обмежені та малоосвічені, часом брутальні, В їх мові багато вульгаризмів Оскільки вульгаризми виникають у розмові автоматично, за звичкою, мовець не має на меті вживати ці слова в їх прямому значенні, а вживає їх як слова паразити, Юджин О'Ніл використовує їх для того, щоб надати діалогам природності звучання, а також зобразити персонажів як емоційних, нестриманих людей. У більшості випадків вони використовують вульгаризми цілеспрямовано, щоб навмисно образити співрозмовника і викликати його на мовну дуель: *"The cussed old miser!"* [5, 326] (Проклятий старий скнара!), *"The damned old mule!"* [5, 327] (Проклятий старий мул!), *"a dumb fool"* [5, 336] (німий дурень), *"calf"* [5, 328] (йолоп), *"Ye darned old witch!"* [5, 339] (Ти клята стара відьма!), *"old whore"* [5, 343] (стара повія), *"a born donkey"* [5, 364] (вроджений осел) та багато інших. Такі вислови передають ставлення героїв один до одного, те, що вони думають один про одного. За відсутності більш цивілізованих засобів їхні думки виливаються у вульгарну лайку.

Ефраїм Кебот і його сини – природжені землероби, які живуть своєю фермою і постійною важкою працею. Вони – прості, неотесані селяни, а тому

і їхня мова є простою. Речення, за допомогою яких вони спілкуються, короткі, непоширені, складаються з підмета, присудка і, як правило, одного другорядного члена речення. Розглянемо діалог Пітера та Симеона (частина 1, сцена 1):

Simeon – I air hungry! Симеон – Я голодний!

Peter – I smells bacon ! Пітер – Я відчуваю запах бекону і

Simeon – Bacon's good! Симеон – Бекон це добре!

Peter – Bacon's bacon! [5,321]. Пітер – Бекон це бекон!

Такі короткі, примітивні речення, чимось схожі на розмову дітей, свідчать про бідність мови, а, отже, і думки, і внутрішнього світу загалом. Близькість до природи і тривале перебування далеко від цивілізованого світу на ізольованій фермі самих героїв уподібнило до звірів, які живуть за покликом інстинктів. Свої кострубаті думки герої висловлюють кострубатими, граматично неправильними реченнями: "What if I does kiss her?" [5, 326] (А якщо я й справді її поцілую?). "Them's tu cows!" [5, 331] (Це мої корови!). "We was married twenty year!" [5, 349] (Ми були одружені двадцять років!). Мова багата на окличні речення та вигуки: "Whoop!", "Waal...!" "Purty!" (Гарно!), "I air hungry!" [5, 321] (Я голодний!), "It's a darn lie!" [5, 327] (Це клята брехня!). Мова свідчить про значну емоційність та нестриманість героїв, про домінування тваринного, дикого начала у їхній свідомості. Достатньо згадати сцену, коли Пітер та Симеон вирушають у Каліфорнію. Під впливом емоцій вони вигукують і танцюють, наче два незграбні ведмеді, перевалюючись зі сторони на сторону [3, 111].

Важливу роль відіграє перша репліка Ібена, якою починається п'єса: "God! Purty!" [5, 319] (Боже! Яка краса!), – вигукує він, вражений красою навколишнього світу, розкішними фарбами літнього заходу сонця. Проте Ібен – не чужий у цих краях. Він бачить перед собою цю картину з дня на день, з року в рік. Ця сцена говорить не тільки про його здатність відчувати красу, а і про глибокий зв'язок з природою. Насправді, не тільки Ібен, а й усі герої п'єси нерозривно пов'язані з природою, частиною якої вони стали в результаті довготривалого життя поза межами технічного прогресу. Вони сприймають

реальність через природні образи, мислять образами, близькими їх способу життя, образами з їхнього оточення, тому метафори, порівняння, які вони використовують у своїй мові, неодмінно пов'язані з природою. Старий Ефраїм називає себе міцним горішком, якого не так просто розколоти ("A hard nut to crack even yet" [5, 346]), а також вважає себе здоровим і міцним, як пекан ("I'm sound an' tough as hickory!" [5, 344]). Аббі, звертаючись до Ібена, каже: "Ye look all slicked like a prize bull" [5, 341] (Ти виглядаєш таким вилизаним, як бик на виставці). Ібен, думаючи про Мінні, каже: "She's like t' night, ... her eyes kin wink like a star. ... she smells like a wa'm plowed field..." [5, 326] (Вона, як сьогоднішня ніч. ...очі її блищать, немов зорі, ... і пахне воно, як свіжозоране поле); Симеону волосся його покійної дружини нагадує кінський хвіст: "hair long's boss tail..." [5, 320]; Ібен порівнює себе з найкращим півнем: "the prize rooster o' this roost" [5, 357]. Старий Ефраїм, страждаючи від самотності, шукає розради біля корів, які, на його думку, розуміють його, він часто іде в хлів і спить з коровами, тому що йому там тепліше і затишніше. ніж у домі. За допомогою таких анімалістичних образів автор намагається відтворити специфіку сільського життя, світосприйняття і мислення людини, чиє існування залежить від природи.

Герої п'єси "Пристрасті під в'язами" сприймають природу як вищу силу, яка керує їхніми життями, вона бере верх над стереотипами і вивільняє справжні людські почуття, стає поштовхом до розвитку, вдосконалення: "Ye kin feel it burnin' into the earth – Nature – makin' thin's grow – bigger 'n' bigger – burnin' inside ye – makin' ye want to grow – into somethin' else – till ye re lined with it – an it s your'n – but it owns ye, too – an' makes ye grow bigger – like a tree – like them elums" [5, 342] (Ти можеш відчути, як вона палає в землі – Природа – змушуючи речі рости – більшими і більшими – палаючи в тобі – змушуючи тебе хотіти рости – в щось інше – поки ти пов'язаний з нею – і вона твоя – але вона володіє тобою також – і змушує тебе рости більшим – як дерево – як в'язи). Такі довгі речення зустрічаються в мові героїв дуже рідко. Як правило, вони громіздкі, складаються з рубаних, коротких, часто не пов'язаних між собою словосполучень, які ще й до того поєднані граматично

неправильно. За допомогою таких засобів Юджин О'Ніл передає внутрішній стан персонажів, хвилювання, збентеженість, почуття, які охоплюють і переповнюють їх. Відчувається внутрішня напруга, страх і обожнювання природи одночасно. На письмі це передається шляхом написання слова "природа" з великої літери. Новоанглійська свідомість відбиває тут новоанглійський спосіб життя, сприймаючи природу як всесильну, безлику і деколи вороже налаштовану

Спілкуючись між собою, герої п'єси не тільки використовують анімалістичні образи, але й часто повторюють їх. Наприклад. Пітер та Симеон, старші сини Ефраїма. маючи на увазі свою молодшого брата Ібена та батька, п'ять разів повторюють "Dog'll eat dog" (Собака з'їсть собаку). Такі повтори, з одного боку, свідчать про те, що люди сприймають реальність через природні явища та речі, а з іншого – що їхній лексичний запас настільки бідний, що їм не залишається нічого іншого, як постійно повторювати одну і ту саму фразу. Але в той же час ця фраза завдяки повторам стає ключовою і акцентує увагу на основному конфлікті п'єси, який виникає через власність – ферму.

У драмі часто зустрічається літера "G". Саме за допомогою "G" часто створюється алітерація, яка підкреслює характер ситуації. Крім того, у п'єсі набуває символічного звучання. "G", насамперед, символізує ту велику силу, яка керує життям героїв – це "God" (Бог).

Cabon – Lord God o' Hosts, smite the undutiful sons with Thy wust cuss!  
Eben – Yew 'n' yewr God! Alius cussin' folks – allus naggin' em! Cabot – God o' the old! God o' the lonesome! Eben Naggin' His sheep t' sin! T' hell with yew God! [5, 340]. Кебот – Боже правий, пошли на невірних синів Своїх найстрашніше прокляття! Ібен – Ти і твій Бог! Завжди проклинаєте людей – завжди прискіпуетесь до них! Кебот-Боже старості! Боже самотності! Ібен – Він змушує Своє стадо до гріха! К бісу з твоїм Богом!

З діалогу бачимо, що, з одного боку, герої сприймають Бога як вищу силу, якої вони бояться, з другого боку, вони говорять про нього як про

людину, самотню і жорстоку. Ефраїм Кебот навіть уподібнює себе до нього, вважаючи себе його правою рукою, апостолом.

Стосунки героїв п'єси з Богом непрості. У їхній свідомості панує образ розгніваного Бога, втілення всемогутності, яка безпощадно карає грішний рід людський. Кеботи – кальвіністи, їхній Бог – твердий, незворушний, Бог, який не знає милосердя, Бог каміння та п'їтьми. Таке уявлення про Всевишнього зробило героїв злими, жорстокими, перетворило їхні серця на каміння, вони огрубіли тілом і душею, огрубіли їхні думки, а отже і мова, і не тільки стосовно один до одного, а й до Бога: "T' hell with yewr God!" [5, 340] (К бісу з твоїм Богом!), – каже Ібен під час сварки з Ефраїмом. Проте там, де існує релігія і поклоніння Богу, там завжди існує уявлення про диявола як силу, що протистоїть Богу. Тому Еббі, яка спокушає його, Ібен сприймає як диявола: "Yew kin go t' the devil!" [5, 338] (Иди к бісу!), "Ye devil!" [5, 339] (Ти диявол!). "She-devil!" [5, 329] (Диявол в жіночій подобі!).

Друга літера "G", яка керує життями героїв п'єси – це "Gold" (Золото): "Gold in the sky – in the West – Golden Gate – Californi-a! – Coldest West! – fields o' gold!" [5, 320] (Золото в небі – на Заході – Золоті Ворота – Каліфорні-я! – Золотий Захід! – поля золота.:'), "go – gold – golden Gate – gold sun field o gold in the West!" [5, 371] (іти – золото – золоті Ворота – золоте сонце – поле золота на Заході!). А в ширшому розумінні слова – бажання власності.

"Пристрасті під в'язами" – драма власності. Бажання володіти матеріальними цінностями призводить до того, що герої приносять у жертву свої живі душі і навіть життя. Увесь сюжет п'єси обертається навколо ферми. Центральною колізією є боротьба за володіння нею, ця боротьба перетворює батька, синів та їх молоду мачуху на ворогів. Вона спотворює істинні характери героїв, їх душі, наміри і бажання настільки, що вони перестають сприймати один одного і навіть самих себе як людей, піддаючись розрахунку. Герої п'єси перебувають у стані постійної боротьби, яка знаходить своє вираження у фізичному, духовному та словесному протистоянні. "It's mine! Mine, d' ye hear? Mine!" [5, 331] (Вона моя! Моя, ви чуєте? Моя!), повторює Ібен, відстоюючи свої права на ферму. "This be tu farm – this be my hum – this



be my kitchen!" [5, 339] (Це моя ферма – мій дім – моя кухня), відповідає Аббі, оформивши свої думки в паралельну конструкцію, а її очі жадібно поглинають дім ("her eyes gloating on the house " [5, 335]).

Юджин О'Ніл ставив собі за мету зробити ферму одним із персонажів п'єси [2, 136]. Йому це вдалося, оскільки герої драми говорять про ферму так, наче про живу істоту. Наприклад. Ефраїм Кебот ототожнює її з собою: "The farm needs a son!" [5, 348] (Ферма потребує сина!), "Me and the farm has got t' be get a son!" [5, 348] (Мені і фермі потрібен син!). Але природні інстинкти, вириваючись назовні, вступають у конфлікт із двома силами, домінуючими в свідомості героїв, – Богом і власністю: "I kin feel it grow in' in me – growin' and grow in' – till it'll burst out..." [5,325] (Я відчуваю, як це росте в мені, росте і росте, аж поки не вибухне...). Як пагін, вибиваючись з-під землі, росте, тягнеться вгору, так в Ібені ростуть природні бажання: "It's lust eat in' his heart" [5, 345] (Хіть їсть його серце).

Отже, психологія героїв п'єси визначається двома силами, які володіють їхньою свідомістю, – їхньою фанатичною набожністю в жорсткому кальвіністському варіанті і їхнім не менш фанатичним прагненням власності. Конфлікт цих двох, по суті своїй, соціальних сил із природними інстинктами людини, із природним потягом і почуттями призводить до трагедії. Цей психологічний конфлікт виражено не тільки через дії героїв, але повною мірою і через їхню мову.

## **Література**

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования): Уч. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. "Иностр. яз.". – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1990 – 300 с.
2. Коренева М. М. Творчество Ю. О'Нила и пути американской драмы – М.: Наука, 1990 – 336 с.
3. Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1978. – 247 с.

4. Galperin I. R. Stylistics. – Moscow: Higher School, 1977. – 332 p.
5. O'Neill E. Complete Plays 1920-1931. Vol.2. – New York: Literary Classics of the US, 1988. – P. 317-379.
6. Webster's New World Dictionary of American English. Third Edition – New York: Simon & Schuster, 1988. –1574 p.

Н.І. Телегіна

(м. Івано-Франківськ)

### **Стильові особливості новелістики Ірвіна Шоу**

Американська література в ХХ столітті увійшла в ряд найбагатших і найбільш популярних літератур світу. Це було зумовлено змінами, які відбувалися в країні. Сполучені Штати вступили в ХХ століття зовсім іншою країною, ніж та рідкозаселена і відокремлена від культурного розвитку

Європи країна, якою вони були на початку XIX століття. В XX столітті маси емігрантів потягнулися до Сполучених Штатів. Розвиток науки і промисловості вніс великі зміни у спосіб життя і мислення. Дві світові війни, велика депресія, розвиток техніки і зростаюча урбанізація вплинули не тільки на тематику творів, але і на їх форму. В американській літературі XX століття все менше і рідше робиться акцент на почутті обов'язку, що було типовим для літератури XIX століття. Розчарування, цинізм, зневіра, відчуження можна вважати найбільш типовими для американської новели XX століття темами. Такі письменники, як Скотт Фіцджеральд, Шервуд Андерсон, Ернест Хемінгуей, Катрін Ен Портер, ввели в американську літературу ці нові для неї теми і нову техніку написання творів. Значення сюжету в короткому оповіданні зменшилося, а інтерес до внутрішнього світу індивіда зріс. Це породжує нові жанрові структури і нові прийоми в американській новелістиці. Саме в цьому напрямку розвивається новелістична творчість сучасного американського письменника Ірвіна Шоу.

Ірвін Шоу – один з найвідоміших сучасних американських письменників – користується на Україні великою популярністю, хоча творчість його, на жаль, залишається малодослідженою. Для дослідника цікавим є і світосприйняття, і стиль Ірвіна Шоу. Його світобачення формувалося в роки найважчої в історії Сполучених Штатів економічної кризи, під час якої загострилися усі соціальні проблеми, змалювання яких присутнє практично у всіх творах автора. Але письменник ніколи не оголює і не виводить їх на перший план. Він майстерно вплітає соціальну проблематику в канву, на перший погляд, камерної оповіді, в підтекст, у мотивацію вчинків героїв.

Широко відомий у світі своїми блискучими романами "Молоді леви", "Багатий і бідний", "Вечір у Візантії", Ірвін Шоу все частіше привертає увагу американських дослідників як автор малої прози. Його збірки новел "Ставка на мертвого жокея", "Любов на темній вулиці" розійшлися великими тиражами, їх популярність і в Сполучених Штатах, і за кордоном

забезпечується актуальністю поставлених в них морально-етичних проблем і відшліфованою досконалістю засобів розкриття цих проблем.

I. Шоу цікавлять переломні моменти в житті героїв, моменти, в які їм відкривається істина або про їх близьких, або про самих себе, або про справжній стан речей в світі, в якому вони живуть. Розчарування – домінуючий тон у новелах I. Шоу. Мотив даремно витраченого життя звучить у новелі "Сонячні береги ріки Лети". Герой новели Хью Форстер обдарований блискучою пам'яттю. Він має стабільний і поважний стан в суспільстві, але починає втрачати пам'ять. Ця екстраординарна ситуація примушує його гостро відчувати свою самотність, відчуженість і від дружини, і від дочки і зятя, які згадують про нього здебільшого, коли в них виникають проблеми, особливо матеріальні. За допомогою повторів, ретроспекцій, нагромадження точних дат автор створює в читача відчуття, що герой з радістю забуває своє, на перший погляд, успішне, а по суті, безталанне життя, в якому в нього немає ні одної по-справжньому близької людини. Саме цей його психологічний стан, його відчуття дискомфорту і на роботі, і в сім'ї провокує і підсилює розвиток амнезії. Цей мотив поступово набуває символічного звучання.

Мотив втрати чогось дорогого закладено вже в саму назву оповідання "Тоді нас було троє". У ньому автор передає гіркоту першого великого розчарування молодого хлопця і в дружбі, і в коханні. Менні, його друг Берт і Марта, яка подорожує з ними, на умовах чисто дружніх стосунків, але в яку Менні вже встиг закохатися, почуваються щасливими і близькими, доки не виникає екстремальна ситуація, яка миттєво розколює цей маленький людський осередок, розкривши те, що ховалося в глибині кожного з них. Менні просто не може, як Берт і Марта, стояти і спокійно спостерігати, як тонуть двоє французів. Він кидається на допомогу абсолютно незнайомим людям, прекрасно розуміючи, що і відстань надто велика, і вода надто прохолодна. А Берт і Марта можуть так само спокійно спостерігати і тоді, коли починає тонути він. На щастя, з'являється баркас і рятує Менні життя, але ніщо вже не може врятувати його юнацької віри в людей. Цей момент

глибокого розчарування і втрати ілюзій автор показує як перехід до зрілості, тому зрада Бертом і Мартою їх домовленості того ж вечора вже не вражає Менні.

Глибоке відчуження між близькими людьми стає провідною темою в оповіданнях "У французькому стилі", "Задумлива, чарівно жвава". Егоїзм руйнує відносини молодих пар в обох оповіданнях. В оповіданні "У французькому стилі" напруженість ситуації передається через контраст в побудові діалогу між Уолтером і Крістін. Ретроспективні спогади Уолтера, врізаючись в діалог, створюють його підтекст. Уривчасті репліки різко змінюються монологом Крістін, в якому розкривається дійсний характер їх відносин. Цей монолог побудовано на паралельних конструкціях. У ньому домінує "я", а ключове слово - "стомилася". Невеличкий монолог звучить як виплеск емоцій. Це емоційна кульмінація оповідання. І. Шоу цікавлять не події, а психологічний стан героя. Розвиток подій для нього другорядний по відношенню до розвитку почуттів і зміни психологічних станів, тому в його оповіданнях, як і в оповіданнях Ф. С. Фіцджеральда, часто бувають дві кульмінації: кульмінаційний момент у розвитку подій і кульмінаційний момент у розвитку почуттів, наростанні емоцій.

У своїх новелах І. Шоу часто звертається до проблеми зубожіння духу під впливом практицизму і стандартів поведінки, нав'язаних суспільством, під впливом стереотипу розуміння щастя. Герой оповідання "Круг світла" респектабельний містер Бауман, який має і привабливу спортивну зовнішність, і красуню дружину, і чемних дітей, і власність, і гроші, і хорошу роботу, не тільки нещасливий, але поводить дивно, підглядаючи у вікна людей, тому що він хоче побачити хоча б одну пару, яка б не прикидалася щасливою, а була б насправді щасливою. "Я спостерігаю за щасливими людьми, – пояснює він свою поведінку, – ...вони ходять, демонструючи світу свої посмішки, ...вони всі роблять вигляд, що вони знають, що роблять, чого хочуть і куди йдуть..." [1, с.565]. Виявляється, життя всіх щасливих забезпечених людей з передмістя пусте і нудне. Вони чужі один одному. Та і з самого містера Баумана ніби спадає маска "його обличчя несподівано стає

блідим, стомленим і якимось відчуженим..." [1, с.561]. Його дружина настільки віддалилася від нього, що йому здається, що вона навіть його ім'я забуває. "А мої діти? – каже він – "Це ж окрема держава, яка тільки і чекає свого часу, щоб оголосити війну. Невеличкий сюрприз – кинути бомбочку і покінчити з таточком" [1, с.566].

У ряді новел І.Шоу зустрічається герой, який своїм світосприйняттям і стилем поведінки нагадує героїв Хемінгуея. Таким є, наприклад, герой оповідання "Ставка на мертвого жокея" Лойд Барбер. Його стримана мужність, незалежність і тверезий погляд на життя, який межує з цинізмом, прихований страх зазнати поразки визначають його вчинки і фактично на поразку його і прирікають. Героя зображено самотнім у чужій країні з гірким досвідом розчарувань минулого за плечима. Оповідання пов'язано з традицією зображення експатріантів в американській новелістиці. (Г.Джеймс "Дезі Міллер", С.Фіцджеральд "Знову Вавілон" та ін.). Як і герої цих оповідань, Лойд Барбер прикриває свою чутливість маскою байдужості. Як і вони, він зазнає в Європі поразки. Останнє речення оповідання "Цей континент не для мене" [1, с.638] – ключова фраза. Використання таких ключових фраз є типовою рисою стилю І.Шоу. Інколи ключова фраза або частина її виноситься у назву, як, наприклад, в оповіданні "Гола скеля", яке вважається одним з найкращих оповідань І.Шоу. Воно є програмним в американських школах, введене у шкільні підручники і антології. Його жанрова різноманітність визначається американською критикою як "slice-of-life story", тобто оповідання, яке описує уривок з життя. Цей жанровий різновид був започаткований в американській літературі Шервудом Андерсоном. Зовнішня структура сюжету цього оповідання дуже проста. У центрі її – одна подія, на перший погляд, незначна, з якої і починається оповідання. У таксі, в якому містер Фіцсіммонс і його дружина поспішають на званий обід, врізається "Форд-седан". Ніхто не постраждав. Ушкодження незначне – крило таксі. Винен водій Форда, але, коли водій таксі просить його водійські права, щоб пізніше залагодити справу з ремонтом, водій Форда б'є його в обличчя. Таксист кличе поліцію, тепер вже не погоджується взяти гроші і

відступитися. Він каже, що справа не в грошах, а в його людській гідності і принципі. Він прагне примусити працювати систему, яка може і повинна захистити його людську гідність. Дія переноситься у поліцейський відділок. Це зовнішній конфлікт.

Якщо говорити про сюжет в класичному розумінні, оповідання починається з кульмінації, але воно побудоване на підтексті, розуміння якого розкриває внутрішній емоційний конфлікт. Емоційних конфліктів кілька: між таксистом і водієм Форда, між таксистом і суспільством, представленим друзями водія Форда, Фіцсіммонсами і поліцейськими. Ніхто, крім Фіцсіммонса, не розуміє чого, власне, хоче таксист. Дружина Фіцсіммонса думає тільки про те, як їй найшвидше потрапити на "такий важливий для неї обід. Друзі Фіцсіммонса не розуміють, чому таксист не хоче задовільнитися матеріальним відшкодуванням за розбите обличчя. А поліцейський вважає, що це дрібна справа, через яку не варто витратити гроші платників податків. Кульмінацію емоційного конфлікту читач бачить очима Фіцсіммонса. Таксист у своєму зношеному піджаку і з гротескно набрякшим носом стоїть перед високим столом офіцера і розгубленими очима дивиться на Фіцсіммонса, котрий, хоча вочевидь співчуває йому, займає позицію спостерігача. Суть емоційної кульмінації І.Шоу вкладає в коротку, влучну метафору: "deserted once and for all before the lieutenant's desk on the dry rock of principle" [2, с.513] (один-однісенький на голій скелі принципу). Таксист відмовляється від позову, від грошей, не бере навіть плату з пасажирів, вдячний Фіцсіммонсам за те, що вони погодилися поїхати у відділок. Розв'язка емоційного конфлікту вложена в слова таксиста: "There's no time. Principle. ...today there's no time for anything" [2, с.513]. (Немає часу. Принцип. ...сьогодні ні для чого не має часу). Байдужість, першочергове значення матеріального стимулу, нехтування моральними принципами, нездатність зрозуміти, що не все можна просто купити, – ці типові проблеми сучасного суспільства лежать в підтексті, на перший погляд, незначного конфлікту зовнішнього сюжету.

Внутрішній сюжет, який включає в себе кілька емоційних конфліктів, завершується новим зовнішнім конфліктом, який визріває поступово. Це

конфлікт між Фіцсіммонсом і його дружиною, яка надто захоплена своїм марнославним прагненням попасти на обід, запрошення на який вона добивалася півроку, щоб зрозуміти чому її чоловік витрачає час на якогось таксиста. Її постійне втручання, її протести проти затримки створюють те напруження в ситуації, яке потрібне автору. В поліцейському відділку Фіцсіммонс задає собі питання, чому він одружився з нею. Він намагається вгамувати її, потім зовні він ніби і не реагує на її в'їдливі зауваження, але в фінальній сцені він починає її ненавидіти і зривається: "Shut up!" [2, с.513] (Закрий рота!). Це остання репліка оповідання. Таким чином, оповідання починається з конфлікту і закінчується конфліктом. Новий конфлікт (між подружжям) виріс з попереднього. Ірвін Шоу показує ніби ланцюгову реакцію нерозуміння і відчуження. Характери змальовані небагатьма чіткими, яскравими мазками. Авторська позиція об'єктивна. Характери розкриваються через вчинки героїв, їх мову та сприйняття ситуації. Велику роль у розкритті внутрішнього конфлікту і емоційного підтексту відіграє портрет. У портреті важливу роль належить деталі, яка неодноразово повторюється і стає ключовою для розуміння персонажа. Водій "Форда" – "a large young man with a light grey hat" [2, с.508] (кремезний молодий чоловік в світло-сірому капелюсі). Далі ці деталі повторюються дослівно або у варіаціях: "young", "strong", "big fists", "huge hands" (молодий, сильний, великі кулаки, величезні руки). Коли приїжджають його друзі, в них підкреслюється "certainty and authority" (впевненість і авторитет), і всі вони в таких самих світло-сірих капелюхах. Ця деталь повторюється знов і знов.

Портрет таксиста складає контраст стосовно до його кривдника. Деталі цього портрета також повторюються: "old man", "long, grey full hair like a musician's", "lined face", "very poor", "neglected, badly nourished", "weather-beaten face", "tired weathered face", "worn face", "ragged coat" (старий чоловік, довге сиве пишне волосся, як у музиканта, обличчя зі зморшками, дуже бідний, не доглянутий, який погано харчується, обвітрене обличчя, змучене обвітрене обличчя, вимучене обличчя, зношений піджак). У кінці оповідання через портрет головного героя реалізується розв'язка емоційного конфлікту:



"His face in the shabby light of the cab, worn and old, and battered by the streets of the city, was a deep well of sorrow" [2, с.513]. (Його обличчя в тьмяному світлі таксі, змучене, старе і виснажене вулицями міста, було джерелом глибокої печалі). Влучна метафора підсилює враження.

Контраст – один з улюблених прийомів Ірвіна Шоу. Місце дії – запльований, закиданий окурками, брудний відділок поліції контрастує з вечірнім вбранням дружини Фіцсіммонса (блакитний оксамит і срібляста лисиця). У цьому оповіданні І.Шоу вдалося досягнути досконалого поєднання контрастних тонів: іронічного і драматичного. У драматичному тоні змальовано портрет таксиста, його спухле, перекошене, розбите обличчя і зніяковіле співчутливе ставлення Фіцсіммонса, який готовий розплакатися, дивлячись на нього. Іронічного звучання набувають слова дружини Фіцсіммонса, яка описує ситуацію в поліцейському відділку, імітуючи звіт світської хроніки. Пояснюючи чому співчутливий Фіцсіммонс не став відстоювати принципи, Шоу знов вдається до іронії (надто вже урчало у Фіцсіммонса в шлунку, він з ранку нічого не їв).

На відміну від Е.Хемінгуея і Ш.Андерсона, мова яких була стриманою і наближеною до розмовної, І.Шоу, як і С.Фіцджеральд, схильний використовувати епітети, метафори, зюгми, наприклад: "He sat on the floor, looking up with a frail, apologetic smile on his red face worn by wind and rain and traffic policemen" [2, с.510]. (Він сидів на підлозі, піднявши очі, із ледь помітною вимученою посмішкою на його червоному обличчі, виснаженому вітром, дощем і дорожньою поліцією).

Назва оповідання, безумовно, символічна. Символ багатозначний і може сприйматися по-різному. Але автор не залишає можливості для вільної трактовки, однозначно розшифровуючи назву в кінці оповідання: "the dry rock of principle" (гола скеля принципу), на якій залишився один самотній, змучений і побитий таксист.

Таким чином, манера викладення матеріалу, поєднання іронічного і драматичного тону, вдалий підбір деталей, соціальний підтекст, складна композиційна структура новел свідчать про те, що І.Шоу розвиває жанр

новели в американській літературі, спираючись на традиції, закладені новелістами "золотого періоду" американської новели, і найближче стоїть до жанрових розробок Ф.С.Фіцджеральда.

1. Ирвин Шоу "Богач, бедняк". Рассказы. –М.: Правда, 1987.
2. The United States in Literature.-Scott, Foresman and Company. – Illinois, 1968.