

Франка (проза початку ХХ ст.) [Текст]: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Дуркалевич Вікторія Володимирівна; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2007. – 20 с.; *Лексикон загального та порівняльного літературознавства 2001*: Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001 – 636 с.; *Літературознавчий словник-довідник 1997*: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; *Мелетинський 1976*: Мелетинський Е.М. Поетика мифа / Е. Мелетинський. – М.: «Наука», 1976. 407 с.; *Наливайко 2004*: Наливайко С. Індоевропейські таємниці України / С. Наливайко. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. – 448 с.; *Сняданко 2007*: Сняданко Н. Володимир Даниленко. «Сон із дзьоба стрижа» / Н. Сняданко // Львівська газета. – 2007. – №181 (251). – 10 жовт.; *Українська літературна енциклопедія 1995*: Українська літературна енциклопедія: у 5 т. / за заг. ред. І.О. Дзевєріна – К.: Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1995. – Т.3. – К-Н. – 582 с.

Наталья Яблонская. Особенности мифомышления Владимира Даниленка в прозаическом сборнике «Сон из клюва стрижа».

В статье анализируется мифопоэтическая концепция Владимира Даниленка в новеллистическом сборнике «Сон из клюва стрижа»: образы, мотивы, дуальные антиномии, мифологические верования и представления, инкорпорированные в архетипную сферу художественного текста. Определяются приметные черты генезиса и семантика мифопоэтических образов в индивидуально-авторской модели мира.

Ключевые слова: миф, мифологизм, мифопоэтика, символ, художественная концепция человека и мира.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Роже Бісмут, проф. (Париж)

ББК 83.3 (4 Франц.)

УДК 82 – 95

Теоретичні аспекти Новел Гі де Мопассана

Maupassant Guy de. Contes du jour et de la nuit. / Chronologie, introduction et archives del'oeuvre par Roger Bismut professeur à L'Université catholique de Louvain. –Paris: Garnier-Flammarion. – 1977. – P. 13 – 33.

Марно шукати формальну цілісність у середині тому новел Гі де Мопассана. Думаю, що я спробував це показати в інших моїх передмових¹. Найпереконливішим доказом цього є композиція збірки, що в цей час представлена. До цих пір переважало визначення, наявне в томі, що вийшов у «Ollendorff» і під тією ж назвою у повному зібранні творів; проте тепер ми зіткнулися з труднощами: том «Ollendorff» включає в себе низку новел, відсутніх в оригінальному виданні 1885 року. До них відносяться новели «Фермер», «Колись», «Фарс», «Лист, знайдений на утопленику», «Жахливий». Зате «Злочин батька Боніфвція», «Троянда», «Зізнання», «Намисто», «Щастя», «Вандета» і «Коко» присутні в оригінальному виданні, оприлюднені С.Марпон і Е. «Фламміріон», були представлені Олендорфом у збірці «Пампушка». Жодна серія новел й оповідань не мала назви за життя Гі де Мопассана. Зіткнувшись з цією невідповідністю, здавалося, краще було б вибрати зміст оригінального видання, оскільки так бажав і Мопассан. Проте це вагання чітко показує довільний характер вибору. З іншого боку, може виникнути питання про значення заголовка, що його має книга. Як правило, не завжди кожен том має назву новели, що його отримала книга від заголовка новели, з якої він починається. Винятки «Новели Бекеса», зв'язок дуже тонкий, але реальний між ними, який я показав у посиланні; новели збірки «Лівої руки», в якій усі оповідання були темами потаємних чи роздосадуваних любовних зв'язків і про незаконно народжуваних, а саме: новели «Казки дня і ночі».

Терміни «казка», «повість», «оповідання», «новела» створюють певну трудність. Під час симпозіуму, що відбувся 1974 року Міжнародної асоціації французьких студій, учені намагалися визначити сферу роману, казки, повісті, оповідання та *новели* (роману / повісті) Не дивлячись на багатство доповідей, це питання залишилось висвітленим у неповному стані... Чи можна

¹ Див.: Колекції казки Бекеса і Мадемуазель Фіфі

протиставляючи новелу і роман, застосовуючи критерій обсягу? Адже наявні короткі романи («*П'єр і Жан*») і дуже довгі новели («*Іветт*», «*Спадщина*»). Казати, що темою роману є розгортання долі, в той час, як новела описує лише короткий момент у житті персонажів, а тому певною мірою могло б поглибити вирішення цієї проблеми. Хоча з огляду на це, роман і новела мало чим відрізняються. Проте, як побачимо далі, у такій новелі, як «*Прикраса*», історію героїні змальовано у тривалому часі: окреслюється в розпалі юності, щоб її вести на дорогу старості (новела «*І це життя тривало десять років!*»). На симпозіумі йшлося, що казка вводить реципієнта у світ чудес, фантазії, але не новели. Цю відмінність не слід цілком відкидати: («*Три казки*» Флобера). У «*Простій душі*» змальовано надприродне: Лулу опудало папуги, і з'являється тут Святий Дух, відкриваючи свої крила до Блаженства в агонії. Навіть «*Казки Бекеса*» насичені чарівними історіями, що їх оповідає наратор біля каміна. Вони сприяють мрійливості й відриваються від реальності. Відтак виникають труднощі в окресленні жанрової своєрідності новел у цій збірці.

Аналогічним чином постає питання про семантику антитези *дня і ночі*, що наскрізна у творах Мопассана. Безсумнівно, східна мода XVIII століття прищепила читачам французький смак до нескінченних історій, заповнюючи довгі вечори гарему, що їх переривав світанок: таким чином, маємо «*Тисячу й одну ніч*», але в силу симетрії «*Тисячу й один день*». Об'єднуючи у своїй назві *день* і *ніч*, чи не хотів Мопассан оповити німбом удавану казковість новел, що позбавлені її? Чи не слід вбачати в цьому, можливо, стриманий намір іронії, припускаючи, що в попури можуть зайняти місце «*Сині казки*», щоб приспати дітей, і ті, менш безневинні, які розважають дорослих? Хіба не було це, швидше, вираженням вищої поезії світлотіні: контраст повсякденної банальності та найбільше незвичайних незвичайностей? Мопассан не залишив нам жодних відповідей, і відтоді кожне з цих порушених питань не може бути привілейованим. Проте саме останнє мало мати нашу прихильність: ми тоді були б присутні при невловимому дозуванні оповідей, де таємниця йде поряд з найбездарнішою дійсністю, а іноді проникає в неї. Новели світла, фантастичної казки, окуті

пільною, врівноважувалися б в одному томі, назва якого представляла б саму форму мистецтва її автора.

Реальність – це в першу чергу людські та соціальні типи, з якими письменник стикався протягом багатого досвіду життя. Тут, як і в інших його томах і романах, Мопассан описав лише те, що бачив – або ким він був – спочатку Нормандці, селяни та рибалки, на кого падав його перший погляд, кого він зустрічав кожного зі своїх приїздів в глибинках або на узбережжі («Старий», «П'яниця», «Жебрак», «Правдива історія», «Злочин проти батька Боніфація», «Зізнання», «Коко»); службовці міністерства і, зокрема, міністерства освіти («Батько», «Наместо», «Спомин»); сільські дворяни («Скеля для кайр», «Правдива історія», «Сповідь»), купці й крамарі («Малий», «Спомин»); паризькі гуляки, люди певного кола, титуловані аристократи («Боягуз», «Прощайте»). Новели, присвячені прусському вторгненню, входження офіцерів обох сторін у романтичний всесвіт автора. Новела «Томбукту» переповідає епізод, пов'язаний з нею (ним). Мандрівник настільки зачарований дикою красою Корсики, що там розташовує один із основних моментів «Життя», повертається у цій збірці до теми вендети. У новелі, яка має таку ж назву, змальовано природну та людську обстановку, в ній відтворено, без сумніву, спогади про цю подорож, і водночас новела є, можливо, скромною шанною автору «Коломби». У новелі «Щастя» події відбуваються на Корсиці й опоетизовано існування вірної пари.

Шкода тільки, що цей настільки різноманітний людський рід може бути одночасно і настільки обмеженим, що письменник, який вважає себе прихильником Еміля Золя, творчість якого знаходиться на шляху до Комуни, насправді ніколи не відтворив народ, робітників і ремісників. Новела «Батьковбивство» – виняткова: її герой є ізгоєм через незаконнонародженість, проте тут автор покликується не на стан червонодеревника, змішаного на комуністичних і нігілістичних доктринах, а на стан незаконнонародженого.

Дивно, нарешті, що проституція та її жалюгідний барвистий світ відсутні в цій збірці. Зізнаюся, що я якось завагався щодо суспільного визначення пані Марго, яка у новелі «Троянда» зізнається, що пані Сімон підтримує його. Ця манера називати

тільки по імені рамки *Belle Epoque* (Прекрасна епоха), в якій уписується новела «Кани і його баталія кольорів», могли наштовхнути на думку про півсвіт, ледве змінений, що постає на найкращих сторінках Пруста. Одна лише деталь знімає будь-яке вагання: пані Марго є дружиною офіцера і належить до аристократії Шампані. Тому обох подруг слід віднести повністю до цієї світської категорії, до цих баронес, маркізок або віконтес з божевільними головами, яких так багато у його новелах і які подібні, як сестри, до персонажів, котрих часто спостерігав Мопассан, відвідуючи салони, що поступово переповнювали його й обдурили. Таким чином, цей світ тарифікованої насолоди не представлений у його томі новел. Враховуючи місце, яке займає ця частина людства у заклопотаності та у мрійливому світі автора, цьому можна лише подивуватись.

Можна зі значною обережністю висунути таку гіпотезу: якщо казка відноситься до чудес і намагається примирити вірність з реальністю і навіть прикрасити цю реальність, то Мопассан міг вилучити з цієї збірки огидну рану нашої соціальної машини. Підсилити цю гіпотезу може те, що випадково чи навмисно те ж само можна сказати про «Казки Бекаса», єдиний інший том, який можна об'єднати назвою «Казки Бекаса», що входять до нього.

Реальність – це присутність природи та її відтворення. Мопассан завжди прискіпливо ставився до свого екстер'єру: норманське село з його буйними пасовищами, яблуні, які купаються в сонячному світлі, золотисті поля жита та ріпаку, що колихаються на вітрі, її поля, розчавлені світлом і спекою; а також море, таке близьке і яке завжди повторюється, чи то спляче ніби озеро під синім небом, чи то раптово зривається, викидаючи на берег човни або розбиваючи їх як шкарлупи горіхів; покинуті садиби, великі зали яких оживають з поверненням полювання; далі паризький бульвар, його кафе, виблискуючи тисячами вогнями; чи його брудні ресторани із запахами застиглому жиру, де сльозяться очі від газового вогню; підліски передмість, човнярі і таверни. І це ще не все: це і той художник-наратор, якого автор вибирає так часто, щоб розповісти свої історії і який йде з рюкзаком, люлькою в зубах, зі своїми завжди наготові палітрою і полотном у пошуках ліній і кольорів. Мопассан проводить свого читача найбільш приємними для ока місцями провінції: приготування

битви квітів на Лазурному березі або дикій і розмаїтій декор Корсика...

Реальність – це, нарешті, ретельне спостереження за жестами та мовою людей. Мопассан прирівнював письменника з фотооб'єктивом: це метафора скромної людини, якій відведено занадто мало місця для виявлення особи митця. Він дивиться, справді, із веселим, а іноді й безжальним поглядом на світ. Проте той, хто щось витяг з цього погляду, є антитезою до кліше, яке згущує і сплющує все, що бачить око. Кожен з його персонажів є ніби главою людської групи, не перестаючи бути взірцем, він залишиться індивідуумом із плоті і крові, зберігає рельєфність форм і пульс життя. Наведемо один лише приклад, не забуваючи сержанта поліції Малотура, котрий лагодить стільця, «жуючи вуса, очі круглі і мокрі від уваги».

Такою є присутність цієї реальності, яку прагне наратор висунути перед анкетуванням і помістити Мопассана серед послідовників Флобера і братів Гонкурів. Він сам не завдав собі багато клопоту, щоб запросити нас відмовитися від цієї класифікації. Даючи своєму *«Життю»* підзаголовок *«Смиренна правда»*, автор, здавалося б, зізнається собі у цій спорідненості? І, щоб краще її підкреслити дві новели збірки, що містять посилання на Флобера, а точніше – *«Пані Боварі»*: саме туди вирушив Мопассан у пошуках за назвою човна, який у новелі *«Спогад»* привозить наратора в село. Що стосується Матільди Лузель у *«Прикрасі»*, її божевільні мрії дрібної розчарованої буржуа, в яких «відчуття люксу» переплутуються з «радощами серця» та «елегантність манер», балансуючи з «тонкістю почуттів» (Пані Боварі, збірка Гараньє. – С. 60 – 61), ті, що були в Емми сорок років тому помітять: марно просувався світ, марно Республіка змінила Липневу монархію, а замок маркіза Андевіл'єра перетворюється на салон пані Жорж Рампоої і пана міністра народної освіти; бал для Матільди, як і для Емми, є ніби короткочасним реваншем сну над щоденною смиренністю. Також і чоловіки поводяться так само! Обидва далекі від балу, один повзе до поруччя, а другий «спав у порожній кімнаті з трьома іншими чоловіками, чиї дружини дуже розважались». Проте, якщо бути уважним, на цьому схожість закінчується: це вже не ми знаходимо в цій казці, як і інших,

благочестиву турботу учня викликати невпинно майстра, який занадто рано пішов в інший світ.

Проте правдивість не викликає оригінальності, а в першому читанні доля Матільди і Емми суперечливі. Втрата коштовностей уписує все внутрішнє існування Матільди у бальзаківську перспективу. Борг вбиває Емму, а Матільда вбиває борг, готова платити до останнього су, перекреслює будь-які аж до жіночості тієї, котра себе вважала королевою балу. Принаймні, їй вдалося сплатити, це прагнення її захищає повік від *боваризму*. Але цей урок – урок мужності, рішучості – чи не було це антиподом до всього, що ми знаємо про етику Мопассана? Останнє слово цієї новели показує, що ця велика жертва була принесена даремно... задля фальшивої прикраси. Повертаємось до Флобера? Навіть ні. Неодноразово критики стверджували, що роман Флобера – це роман, в якому нічого не відбувається. У *«Прикрасі»* гірше: історія повертається до своєї відправної точки тому, що втратити фальшиву прикрасу означає майже нічого не втратити, але розбити своє існування, як ці учні-священики, про яких говорить Бальзак і які проводять службу Божу з неосвяченими облатками Матільди, здійснюючи вищу жертву з піддробленою облаткою. Різниця в тому, що вона про це знає, або, швидше, що це виявлення буде занадто пізнім, коли вже надто пізно *знову почати*, і навіть радість жертви їй буде конфіскована. Випадок сліпий чи занадто далекоглядний (і не доброзичливий) керує в цій новелі долею героїні: у цьому полягає протилежність з пані Боварі, в якій події протікають одна за одною з непримиренною суворістю. Цей уривок виразно демонструє: «Щоб сталося, якби вона зовсім не згубила цієї прикраси? Хто знає? Яке життя химерне, мінливе! Як мало треба, щоб занастити себе або врятуватись!» За уявної простоти Мопассан досягає трагічності; раптова зміна картини у *«Коштовностях»*. Новела входить до збірки *«Місячне сяйво»*, в якій вдівець виявляє, що всі скляні намиста його покійної дружини зі справжнього і дорогоцінного каміння», це мало б призвести до комічного і до цього, справді, призводить, але цей комізм є сарказмом, і гіркота зовсім близько.

Прискіпливий розгляд цієї новели, з яким я не забарився, її близькість з *«Коштовностями»* виявляють одну з констант мистецтва Мопассана. У нього наратив підноситься, ніби пекельна

машина. Його деталі відполіровані й терпляче з'єднані без жодного попередження читачеві; наратор надзвичайно піклується, щоб найменший дим не викликав займання. Його ще немає, коли лунає вибух, який залишає читача наодинці, віч-на-віч зі сміттям. Манера вдавати словом так, як і в *«Мадемуазель Фіфі!»* Цей пошук елемента несподіваності складають основну частину драматичного інтересу майже всіх новел, які в цей час представлені: смерть старого, на яку так довго очікували і яка прийшла у момент, коли на неї найменше чекали (*«Старий»*), дивна поведінка старого мисливця, пана Дарнеля, пояснення якого ще дивніші (*«Скеля Гіймо»*), таємничі бродіння відданого стрільця Томбукту; різкий контраст між життям жертвоприношень ніжної сестри і мотивами цих жертвоприношень (*«Сповідь»*), несподіване викриття злочинця, який переховувався під найбезбарвнішими виглядами (*«Троянда»*), у трьох новелах отриманий ефект більш витончений: у *«Жебраку смерть старого Клоша»* коментується у вільному напрямку, а тому стилі марковані простими словами: «Ось так сюрприз!» (що його Мопассан перебрав у Флобера, ідентично коментуючи смерть вдови Дюбюк, перша пані Боварі). То ж все село спонтанно об'єдналось, щоб провести жебрака після смерті, і диво, справжнє чи удаване, ще більше шокує: як це не парадоксально у цій несподіванці – несподівана розв'язка. У новелі *«Коко»* історія про злочин підлітка Зідора-Коко, в який знущався над старою кобилою, довівши її до смерті, але злочинець залишився безкарним: несподіванка цього разу у відсутності несподіванки. Третя з цих новел, нарешті, починається так само, як *«Маленька Рок»*, одне з найбільш захоплюючих оповідань Мопассана: початковий декор той самий, і листоноша Боніфаций є братом-близнюком листоноші Медеріка. Слід відзначити, що відправною точкою нарації оповідач дав цим двом новелам різні напрями. Найцікавіше те, що, відтворюючи один кривавий епізод, здійснений листоношою, автор зумів відтворити кульмінацію твору, яка підсилюється жорстоким одкровенням про те, що керує вчинками героя щодо батечка Боніфация і що є злочин.

Це зворотний процес у конструюванні тексту, до нього він вдається у новелі *«Маленька Рок»*, в якій змальовано труп згвалтованої, а потім вбитої дитини. Цю картину супроводжує радісний декор галявини, повної сонячного світла. Не можна

говорити щодо інших новел збірки про *несподівану розв'язку*, адже вони тією чи іншою мірою оповиті німбом: світло, що поступово з'являється в туманному мозку п'яниці («*П'яниця*»), виявлення родинних стосунків, що увиразнюють простий і подвійний злочин батьковбивства, неймовірні розрахунки селянки, на руки якої покидають візника («*Зізнання*»), здійснення помсти, що спочатку здавалась неможливою («*Вендета*»), раптове відкриття часу, що минає в улюбленому обличчі після довгої розлуки («*Прощання*»). Іноді, як у «*Правдивій історії*», трагічна неймовірність розв'язки виявляє таємничі мотиви людського серця; у «*Щасті*» – це різкий контраст невдалого зі всіх сторін союзу, за винятком контрасту гармонії сердець. І в «*Руці*» несподіванка / непередбачення зароджується після виявлення загадкового злочину, визнаної безпорадності наратора, щоб з'ясувати таємницю або, радше, гіпотезу, висунуту ним, і яка розчаровує коло його романтичних слухачок своєю простотою. Однак ніде цей процес не такий помітний, як у «*Боягузі і Малому*», ніде тим більше краще не проглядається суттєва різниця між новелою та романом, ніж там. Тому що роман вимагає певної часової глибини, тому що – це ще більше справедливо для натуралістичного роману – він є тією чи іншою мірою відбитком дійсності, несподіванки, і там немає місця випадковим розв'язкам. Все інше – це сфера новели, сама стислість наративу якої швидко веде до розв'язки; і яка повинна доповнювати драматичну інтенсивність часовим еліпсом.

«*Боягуз*» інтертекстуально з'являється в романі «*Милий друг*», і неможливо з'ясувати, чи новела була взята з роману, чи вона туди була включена: хронологія нічого не додає до роз'яснення цієї невеликої проблеми. Новела «*Боягуз*» з'явилася 27 січня 1884 року, а «*Милий друг*» опублікований 1885 року: тому ймовірно, що роман був далеко просунутий, коли з'явилася новела, і одна, і друга гіпотези рівномірно правдоподібні. Проте саме тому, що «*Боягуз*» є новелою, а «*Милий друг*» – романом, епізод не міг закінчуватись у романі, як у новелі. Жахи Дю Руа напередодні його дуелі (зауважимо мимохіть ті ж що і у Фредеріка Моро, у «*Вихованні почуттів*»), зображено найдрібніші деталі, але не ведуть його до відмови: дуель там є ніби неминучим епізодом життя, що письменник призведе до повного і скандального успіху. Жахи віконта де Сіньоля, проаналізовані так само; чітко окреслено

приводять героя до самогубства: страх тремтіти у вирішальний момент і зрадити свою репутацію сміливця примушує його натиснути на гашетку.

Якщо «Добродій Паран» не є, власне кажучи, романом, його обсяги до нього близькі (і саме через його виняткову довжину нарративу Мопассан не віддав його як більшість своїх оповідань до редакції видавництва «Голуа Жіль Бляз»). «Добродій Паран» був оприлюднений у журналі «Народне життя» 1886 року. Щойно висловлені ремарки щодо «Боягуза» і «Милого друга» поширюються і на цю дуже довгу новелу, а також на новелу збірника «Малій».

Незважаючи на значні відмінності ситуацій, суть нарації та ж: тут і там хороший буржуа вважає себе батьком дитини, про яку стара служниця говорить йому, що він син від іншого чоловіка. Спалах, що є початком викриття ідентичний в обох новелах. Але у Малому («*Le Petit*») це викликає самогубство, виведеного з омани добряги і подив читача.

Кружляючи навколо судді з питань освіти, жінки докоряли йому, що він відбирає від історії ореол таємниць і жаху («*Руки*»). Чи не були б ми жертвами обману від такої простої думки про наратора? Чи намагались би бути провісником письменника? Це одночасно зрікатися проникливого мистецтва розповідача, який забарвлює перцем таїнство, вдаючи, що його розвіюють. Це означало б, навпаки, наскільки Мопассан відпочив у Тихій воді кольору морської хвилі незвичайного. Ця подряпана рука сильно вразила його юнацьке уявлення: вона являла собою частину із краденої колекції, яка належала англійцю, гостю поета Swinburne, якого Мопассан врятував від утоплення. Це випадок настільки його вразив, що дві новели були присвячені цій темі. «Подряпана рука» і новела нашої збірки: я не смів би запевнити, що відсутній відбиток (відображене в «Казці» (оповідання) Бекаси), «В морі». Не відаю, чи обставини, описані у «*Руках*», походять від таємниць англійця; я швидше подумав би, що уявлення автора спрацювало на справжніх і жахливих подробицях (деталях), і що, якби автор «*Norla*» мав досить винахідливий і хворий розум, щоб без нічиєї допомоги створити цю похмуру похоронну симфонію. Якби йому потрібні були зразки-моделі, я висунув би імена *Бодлера* і особливо *Едгара*

По. В інших місцях картини світу незвичайне врівноважується, і тут на думку приходить *Шарль Бодлер*, коли ворони кружляють над Коко і рій мух вилітає з падла гудучи; Бодлер завжди виявляє себе в пафосній нотації фіналу: «І трава почала сильно рости, стрімка і зелена, підживлена бідним тілом». Пантеїстичне продовження циклічної передачі життя! Буйне цвітіння у новелі «*Падло*», очищене автором «*Квітів зла*», не має іншого походження. *Valéry* висловив ту саму думку з більшою надією:

Дар життя пройшов крізь квіти...

Захоплення Мопассана Бодлером відоме. Цей останній мав неоціненну заслугу притягнути блискавку справедливості, одночасно і майже через ті мотиви, що й у Флобера, і недавня стаття здійснила дивні зближення на одній сторінці новел «*Падло*» і «*Грішник*». Якщо бути уважним, два оповідання так неподібні, як «*Коко*» і «*Жебрак*», представляючи ту саму структуру та ідентичні драматичні наслідки: у «*Жебраку*» смерть Клоша не є справою замкнутого і розбещеного негідника, який приховує лист у таємних складках свого дитячого мозку все насіння злочину. Цього разу не йдеться про складну шкапу-злюку, а про все суспільство, втілене в авторитеті мера і в жандармах на конях, забуває жебрака у в'язниці і дивується, трохи розчарований, що виявив свою здобич жебрака у в'язниці, але вже мертву з голоду на світанку. Аномалія виявляється тут у диспропорції між карою і вчинком, правопорушенням (викрадення курки). Але правду кажучи, новела ховається за незвичайним: потворне творіння скручене на схемах, підвішене на милицях, потім відривається і котиться через поле у пошуках мародерства; бродяга нудьгує, хто знає що: якась кошмарна тварина чи стара куча лахміття. Від інваліда, який подібний на нього як брат, склад прізвища подібний до нього як брата, склад прізвища жебрака подібний до прізвища жебрака, Мопассан у «*Mont Oriol*» створив ефекти нестримного коміка. Як попередню новелу «*Медеріка і Боніфацій*», «*Клоші*» і «*Кловіш*», він безсумнівно створив справжню модель новели. Мопассан полює за людським началом, що є потворним, огидним, жалюгідним і нікчемним. Він примушує думати про *Віктора Гюго* як художника, майстра двору чудес. Можливо, художній Квазімодо перегукується зі сліпим жебраком із роману «*Пані Боварі*» Флобера.

Безсумнівно, ця химерність і дивакуватість не виявляється в усіх новелах збірки; тим не менше незвичайність персонажів виявляє себе у таких новелах, як от: «Роза», «П'яниця», «Скеля», «Томбукту», «Сповідь». Вона маркує банальне оповідання у вигляді нарративу про спосіб розкриття таємниці серед буйних квітів: перлиною всього є каторжник-втікач, який був засуджений за вбивство і зґвалтування («Роза»); партія в доміно з великою випивкою, епілогом якої стала кривава різанина («П'яниця»); хитрість придумана за допомогою старого мисливського пса, дає можливість старій жінці помститися за вбивство сина («*Une Vendeta*»); щоб бути присутнім на тридцятій зустрічі з друзями-мисливцями, старий дворянин кладе в коморі труну свого зятя і переносить похорони на сорок вісім годин. Експасивний і кмітливий сенгельський Тюрко полегшує для своїх офіцерів суворість облоги, подає на стіл чудове філе сумнівного походження, а коли після війни Томбукту у приєднаній Лотарингії створює ресторан на честь переможців, хотілося б знати, чи далі він їм пропонує, і це є те, що розповідач окреслює як «початок реваншу»; потрібно, щоб бив час останнього прощання, щоб дізнатись із вуст помираючої, до яких крайнощів доходить дитяча і таємна пасія, зокрема почуття («Сповідь»); дві теми перехрещуються у новелі, до якої Мопассан повернувся окремо у двох новелах, що на диво належать до тієї самої збірки «*Місячне сяйво*». «Вдова» і «Муарон», які присутні у першій збірці; незвичайне в ній – це кохання юного хлопця до двоюрідної сестри, старшої на п'ять років; й у попередній новелі почуття вели до вбивства, а вже здійснюється самовбивство. Щось із розв'язки одної новели знаходимо ще у розв'язці другої, оскільки Сюзанна залишилася вдовою після убитого нареченого, оповідачка «Вдови» також ніколи не була одруженою. «Муарон» оповідає про злочини вчителя, потворні нещастя якого його зробили божевільним, і той самий порошок із скла, висипаний із пляшки, послужив для угамування злісної заздрості Марго.

Проте тут ще більше, ніж дивних фактів, ніж витончених засобів помсти, що ставить ці новели на грані фантастичного, – це непомітні, невлвовимі нотації, через які з'являється терор, жах. Таємничість і містерія охоплює минуле власника подряпаної руки; і добродушність, сердечність розмови із суддею за кухлем пива

служить лише для того, щоб зробити вражаючим повідомлення про смерть колишнього нишпорки. Вже вигляд згвалтованого трупа, на потилиці якого є сліди пазурів, підказують неймовірне, тобто кривавий бунт захопленої руки. Потім постають кошмари, які передують. Нарешті, поява обрізаної руки, залишеної на домовині, закінчується тим, що ми, читачі, перебуваємо у повному маренні. Божевільні поривання вітру, які порушують нічну ходу п'яниці, зливи дощу і шум, пориви бурі готують читача до розгортання драми; і тут ще випари сп'яніння, окутують рибалку Жерома у клаптеподібний, пухнастий густий туман, надаючи вбивству (саме воно незвичайне) вигляду нереальності й сну. Подивіться: після того, як клопітко розвіявши механізм помсти у «Вендеті», Мопассан різко переходить з плану побаченого до плану споглядаючого, фіксує кількома штрихами дивний спектакль старого бідаки, який дає їсти щось коричневе своєму старому псу. Сподіваний ефект старого досягнутий: ніхто його не впізнав! Хто міг би під цим переодяганням запідозрити? Але для попередженого читача група старої зі собакою покинула рівень реального, і здається, розвивається у світі мрії, задумів. Хто цей дивний слуга, урочистий і церемоніальний, одягнений у чорному, який час від часу шепче на вухо добродушному мисливцю? Потрібно дізнатися з уст цього останнього мотив його вагань, щоб наратор вирішив назвати цього слугу своїм іменем – Факельником. Чи немає тут сцени Бергмана: гризти живе (нехай дарують мені цей вислів)? А що казати про цього Томбукту, котрий завжди перебуває в дії, активно сміючись, який у супроводі своїх компаньйонів по грабуванню, проводив із бурлескним церемоніалом вісім убитих уланів з відрізнаними головами. Для головокружіння / запаморочення не завжди потрібні грози і терор: веселість, радість також має свою прірву. А смерть може настати через сміх на банкеті, аби випорожнили горшки і чекали на субпродуктову ковбасу.

Звернемо увагу на ті новели, в яких змальовано інше захоплення Мопассана і які виражаються у вигляді нав'язливої форми в його творчості моделлю життя, з його несподіваними розв'язками: правду кажучи, ще, що ніщо або мало що вислизає з нав'язливості форми у його творчості: я хочу сказати, що ті новели, які заторкують і стосуються теми незаконної дитини, є

новаторськими. Але крім L'Aven, є зізнання, де вагітність (новела «Скелети») дочки багатих і поважних фермерів знайде свій епілог у малопривабливому шлюбі. У чотирьох новелах змальовано більш залишеної дитини чи зловживання чоловіка, виховуючи і люблячи сина іншого батька («Батько»), окреслено образ батька-вбивці («Малий»). У «Справжній історії», як часто трапляється, Мопассан повернувся до головних елементів уже розглянутої ситуації в одному з його романів: Йдеться про «Життя». Як і Розалія, Роза є служницею, яка завагітніла від свого хазяїна і від якої він позбавляється, одружуючи її із селянином, поблажливого і зацікавленого у ній. Правда, тут і там наратор спрямовує свою увагу на дівчину, а не на дитину. Тим більше, як можна зауважити щодо розв'язки новел («Підлий»), «Малий», деякі з них завершуються більш брутално, ніж відповідний епізод у романі. Роза була прив'язана до свого господаря, тому переживає шлюб з сином Помень, але вона від нього помирає. У романі «Життя» Розалія швидко відходить від Жульєна, до якого вона зовсім не була прив'язана, легко переносить своє вдівство після смерті Дезіре Лекок, а так само Фелісіте із «Простого серця», але більш удачливою і стає покровителькою і рятівницею Жанни, її господині. У трьох інших згаданих новелах тема розглядається з більшою щирістю і відвертістю: докори сумління і страждання батька, егоїстичний любовник, який ухилився від відповідальності і платить за свою підлість самотнім життям, тоді як покинута коханка знаходить щедроного захисника, який одружується з нею і признає дитину («Батько»).

Художньо майстерно змальовано страждання незаконнонародженої, від якої зреклися; згодом залишена дитина стає вбивцею своїх батьків через злопам'ятство, злість і бунт («Батько-вбивця»); наївність висміяного чоловіка, який виявляє в минулому невірність своєї мертвої дружини і не може пережити смуток, що відчув себе батьком іншої малої дитини («Малюк»). Той самий мотив, як бачимо, зазнає інших модуляцій: наратив першого оповідання ведеться з точки зору справжнього батька (і винного); третє фокалізується на зловживаннях чоловіка, тоді як справжній батько, аж до смерті невірної дружини, жив як паразит, і з тих пір дуже добре пристосовується біля легко-довірливого друга у становищі співдівця; друга порушує питання з погляду дитини.

Ця проблема глибоко турбувала Мопассана, яка викликає співчуття до позашлюбних сиріт, які відтворюються з настирливою констатацією. Отже, в його творчості ця тема затьмарює всі інші; це ще тема новели і трьох інших, серед них найдовших і найбільш розроблених: («Месьє Парен»), («Спадщина»), («Поле олів»), та ще («Непотрібна краса»), яка служить назвою збірки новел. Серед романів «Життя» починає серію новел, сюжет у яких – центр епізоду, «П'єр і Жан» відновлює цей сюжет новою оптикою: справжній і легітимний син подружжя виявляє невірність своєї матері та її обвинувачує у позашлюбному народженні молодшого брата. Через загрозу потрапити під владу біографізму, не будемо вдаватися до пошуків, що притаманно для літературознавчих досліджень, в яких події в житті романіста вплинули на його творчість так нав'язливо.

Проте важко заперечити справжнє місце його народження; розходження, що дуже рано настали між Лаурою де Мопассан та її непостійним чоловіком, відлуння яких простежуються в «Житті», особливо ніжність, що єднала Гюстава Флобера і сестру її не розлученого Альфреда де Пуатен. Тоді досить настирливо подейкували про можливе батьківство Флобера, що тривали до початку ХХ століття. Зокрема, біограф Дюменіл порушив ці питання у своєму дослідженні про Гі де Мопассана. Правда, воно було негативно вирішено, але його аргументи не зовсім переконливі. Йдеться про погляд, який стосується критики лише тією мірою, в світлі якої Мопассан сам запитував себе про це і де його тривоги та неспокій позначилися в його творчості. Не маючи можливості сказати більше, добре, що наполеглива присутність цієї теми простежується у його романах і новелах, відгукнулася на подібну заклопотаність.

Я не маю наміру напружувати і форсувати правду, підказуючи те, що ця збірка новел є формальна єдність, яка настає від того, що вона складається із творів (*contes* – казка – оповідання, новела, повість, роман) і постає, крім того, як мікрокосм, мікросвіт, замкнуте соціальне середовище, де знаходяться всі елементи художнього всесвіту Мопассана: соціальні типи і декор, тобто є такими, котрі з'являються в інших місцях, примножені ніби грою безконечних дзеркал. Через це все проходить та розчарована

філософія, яка знаходить своє вище вираження в тонкому і проникливому мистецтві літоти (риторична фігура) й еліпсу. Відтак голово-запоморочення, яке охоплює читача перед такими дивними розв'язками й уміло проведеними розв'язками, йому залишає враження хворобливості, ніби привідкривають прірви на пляжах. Літературні й філософські впливи (Шопенгауер, Бодлер, Едгар По, Флобер), юнацькі оповідання яких багаті на жахливі й огидні аспекти життя. Не гідні самі по собі, аби увияти собі цю постійну ходу в незвичайне. Потрібний був рецептивний темперамент до такого впливу. Не буде перебільшення сказати, що всі персонажі цих творів (conto – новела...) мають огидну маску фантазмів (уяв, фікцій, образів) своїх авторів.

Взіреть цієї колекції виключає будь-яку критику. Читання було спрямоване не на те, щоб занотовувати різні варіанти тексту. Зрештою, ми не мали доступу до рукописів автора. Поте конфронтація оригінального тексту з текстом колекції Оллендорфа і текстів новел викликає питання, чи їх читають у пресі, де вони були спочатку оприлюднені? Чи дало можливість усунути такі необачності й відсутній зв'язок, яких багато в тексті Оллендорфа? Отже, саме оригінальне видання непозбавлене від помилок у тексті. Звірюючи слово в слово обох надрукованих текстів у томах творів, ми завжди віддавали перевагу тому збірнику, який нас найбільше задовольняв. У всіх випадках наш вибір ґрунтувався на авторитеті надрукованої версії.

Roger Bismut (Роже Бісмут)

Переклад з французької *Миколи Ткачука* (Тернопіль)

Людмила Краснова, д. філол. наук, проф.(Дрогобич)

Естетичне поле навколо ліричного "Я"

У віршовому тексті можна помітити і виділити три поетичних поля. Всі вони можуть бути розміщені в рамках одного твору. У першому полі ліричний герой ніби відсутній, а сам текст