

Вважаємо, що можна правомірно стверджувати, що і Мелані, і Сесіль, і Еффі Бріст, а також Лене, Корінна, Грете Мінде і особливо Матільде виражають тип емансипованої жінки – носія модерних цінностей і модерного стилю. Отож, всі дії та вчинки героїнь Фонтане є „анормальними”, „антитрадиційними” з точки зору чоловічого сприйняття світу. Таким чином, героїні Фонтане своєю поведінкою протестували проти існуючих порядків, законів і звичаїв суспільства.

Список використаних джерел

1. Волков Е.М. Роман Т.Фонтане „Эффи Брист“: Учебное пособие для студ.-филологов / Е.М. Волков. – М. : Высшая школа, 1979. – 87 с.
2. Макарова Н.А. Особенности поэтики романов и повестей Теодора Фонтане 80-х – 90-х годов XIX века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.А. Макарова. – Орел, 2001. – 214 с.
3. Фрадкин И. «Человеческая комедия» Теодора Фонтане / И. Фрадкин // Фонтане Т. Шах фон Вутенов. Пути-перепутья. Госпожа Жени Трайбель: пер. с нем. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 3-24.
4. Althoff G. Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters / G. Althoff. – Stuttgart : Metzler, 1991. – 176 S.
5. Bauer K. Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert / K. Bauer. – Frankfurt/M. u.a. : Lang, 2002. – 288 S.
6. Croner E. Fontanes Frauengestalten / E. Croner. – Berlin, 1906. – 203 S.
7. Fontanes Novellen und Romane. Interpretationen. / hrsg. von Christian Grawe. – Stuttgart : Reclam, 1991. – 304 S.
8. Fontane Th. Briefe an seine Freunde: In 2 Bdn. / Th. Fontane. – Berlin, 1925. – II Bd. – S 329 (6. Dezember 1894).
9. Fontane Th. Romane und Erzählungen: In 8 Bänden / Th. Fontane. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1969. – Bd. 3.
10. Fontane Th. Romane und Erzählungen: In 8 Bänden / Th. Fontane. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1969. – Bd. 4.
11. Fontane Th. Graf Petöfy. Unwiederbringlich / Th. Fontane. – Berlin : Das Neue Berlin, 1956. – 603 S.
12. Grages L. Frauengestaltung bei Theodor Fontane. Inaugural-Dissertationen... / L. Grages. – Buchdruckerei G. Otto, Heppenheim, 1931. – 80 S.
13. Hädecke W. Theodor Fontane. Biographie / W. Hädecke. – Munchen, Wien : Hanser, 1998. – 445 S.
14. Kübler G. Diesoziale Aufsteigerin: Wandlungen einer geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibung im deutschen Roman 1870-1900 / G. Kübler. – Bonn : Bouvier, 1982. – 114 S.
15. Mittelmann H. Die Utopie des weiblichen Glücks in den Romanen Theodor Fontanes / H. Mittelmann. – Bern, Frankfurt a. M., 1980. – 125 S.
16. Treder U. Von der Hexe zur Hysterikerin: Zur Verfestigungsgeschichte des „Ewig Weiblichen“ / U. Treder. – Bonn : Bouvier-Herbert Grundmann, 1984. – 135 S.

Summary. The article presents analysis of poetics and system of female characters (the study of “female novels” by a great German writer of the XIX th century Th. Fontane).

Key words: “female topic”, tragic final, female protagonist, “love triangle”, social victim, marriage.

УДК 821.111.02 “195/196”

К.Й. Гільдебрант

«ІДЕАЛЬНИЙ» ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕЙЗАЖУ У ТВОРАХ «СЕРДИТИХ МОЛОДИХ ЛЮДЕЙ»

У даній статті аналізується характер літературного пейзажу в романах «Щасливчик Джим» К. Еміса, «Поспішай донизу» Дж. Вейна, «Шлях нагору» Дж. Брейна та п'єсі «Озирнись у гніві» Дж. Осборна. Встановлюються спільні характеристики побудови пейзажного образу в образній системі вищевказаних «сердитих» письменників.

Ключові слова: пейзаж ситуаційний, динамічний, медитативний; психологічний паралелізм; прийом зооморфізму; антропоцентризм.

У системі літературних образів поруч з персонажем, ліричним героєм, дійовою особою, інтер'єром та іншими речовими образами важливе місце займає пейзаж, який виступає у творі «...картиною природи...», «...образом природного оточення персонажів...» [2, 126]. Письменник не просто створює пейзажний фон, а передає своє сприйняття природи, наділяє її певною функціональністю і тематичною спрямованістю.

Специфіка зображення пейзажу, як природного оточення літературних героїв, являється вагомим складовим стилем того чи іншого письменника. Проте характер пейзажних образів, втілених в образній системі, яку «сердиті молоді» письменники побудували на сторінках власних творів, ще ніколи не був предметом спеціального дослідження. У даній статті ми спробуємо дослідити типи і види пейзажів у системі літературних образів «сердитих молодих людей», що в свою чергу допоможе досягнути й інші структуротвірні принципи поетики і естетики цих письменників.

У творах «сердитих» письменників простежується певна типологія зображення пейзажу, адже превалює представлення природи у вигляді вищої, кращої сутності, ніж сутність людини і всього створеного нею. У даному випадку можна побачити досить складну і, водночас, характерну для Новітнього часу взагалі психологічну колізію.

Така давня й впливова концепція одвічної «істинності» Природи закорінена в надрах фольклорно-язичницького світогляду, згодом була інтенсивно підтримана руссоїзмом і взагалі філософією Просвітництва, так само, як і матеріалістичною філософією XIX-XX ст. Культ природи в сентименталізмі й романтизмі, який передався значною мірою й реалістам, по суті своїй – нехристиянський, радше – неопоганський, контркультурний щодо пануючих у християнській цивілізації цінностей. І те, що «сердиті» активно протиставляють «природу» людському, «зіпсованому» життю, свідчить, що ідеали їхні лежать не в сфері духу, а в сфері вітального життя, яке у «сердитих» дещо наївно ідеалізується.

Природа «чиста», «незаймана» на противагу егоїстичним намірам Джо у романі «Шлях нагору»: «I was given for the asking what they'd never get in a thousand years; and I'd be given Susan too; and, if I wanted her, there was no reason why I shouldn't be given June. Then I thought of Sparrow Hill and Warley Moor again. I knew that there was a cold wind outside and a light covering of snow. It would be quiet there and untouched and clean... I felt choked with my own selfishness as nasty as catarrh; there was nothing in my heart to match the lovely sweep of the moor and the sense of infinite space behind it and a million extra stars above» [5, 120]. Природа чиста і зі слів Еліс: «"I'd like to go to Sparrow Hill," she said. "It's cold up there." "That's what I want," she said violently. "Somewhere cold and clean. No people, no dirty people..."» [5, 85].

У романі «Поспішай донизу» природа також представлена у вигляді чистої протилежності світові людей з його твердо встановленими «штучними» нормами. Характерно, що питання про «несправедливість природи» (смерть, хвороби, вроджені потворства, катаклізми тощо) навіть не ставиться. Акцентується лише, що у природи свої закони, які ніяк не пов'язані ані з класовими поділами в суспільстві, ані з традиційними (християнськими) моральними правилами і настановами, і вони апріорі трактуються як «вищі» за закони людського співжиття. Теза про вищість природи щодо людської спільноти легко читається у наступних уривках: «The hot sun, that year's first, had drawn birds, insects, and plants into the open to receive its benediction: only human beings, sitting in offices, standing at benches and lathes... withdrew themselves from it» [7, 131]. Сприйняття природи як вищої сутності у порівнянні зі світом, створеним людиною, простежується і в наступному уривку: Чарльз «...was strolling between chestnut trees in the town's park, beyond which only a brewery blocked the advance of the unspoiled country-side» [7, 43].

Природа здійснює цілющий вплив на героїв «сердитих», змінює їх внутрішній стан, стає джерелом оновлення душевних сил і позитивних емоцій. Наприклад, коли Діксон їхав із Христіною в таксі, «Dixon looked out of the side window, and his spirits rose at once at the sight of the darkened countryside moving past him» [4, 140]. Чарльзу Ламлі, так само, як і Діксону, природа дарує лише позитивні емоції: «...experimenting with various anodynes – drink, the cinema, detective stories – Charles found that the only solace with any power to assuage the fever that gripped him was to lose his identity in lonely contemplation of nature» [7, 82].

Окрім того, у творах «сердитих» простежується прив'язаність до природного середовища й «романтичного» настрою героїв. Знайомство Елісон і Джиммі зображується в контексті веселих сонячних замальовок: «It had been such a lovely day, and he'd been in the sun. Everything about him seemed to burn, his face, the edges of his hair glistened and seemed to spring off his head, and his eyes were so blue and full of the sun» [6, 44]. У творі «Шлях нагору» переважна більшість значущих для Джо відносин із жінками відбувається саме на лоні природи: це і перше зближення Джо з Еліс, практично всі відносини з С'юзен, романтична відпустка Еліс і Джо на березі моря. Паралель між природою і коханням спостерігається і в романі «Поспішай донизу»: відносини Бетті і Тарклза відбуваються у заміському готелі. На природі відбуваються побачення Чарльза з Веронікою – та-

кий, наприклад, «день на річці», дуже мальовничо зображений: «It was too much the expected, obvious thing, a *cliché* embodied in action; young love, the murmuring of water, the shared isolation of boat, holding them together within its hard, flat narrowness... and the expected, trite setting was immediately mustered, ready once again to produce the expected, trite emotion... the ensemble ought to have been a flop. But in fact, it worked...» [7, 134-135].

«Віра в природу» як джерело і критерій істини проявляється в тому, що пейзажі «сердитих» характеризуються фотографічністю зображення з виразно, чітко виписаними деталями, з поступовим і детальним перерахуванням предметів, кольорів і відтінків. Водночас переважна більшість пейзажних образів у досліджуваних творах ситуаційні, вони не виступають у якості позасюжетного компонента, а є елементом системи подій твору. Типовими для роману «Щасливчик Джим», наприклад, є природні образи, які складаються із декількох насичених емоцією захоплення й замилювання деталей: «It was a warm day, but overcast» [4, 169]; «A light breeze was blowing and the sun shone through a thin tissue of cloud. The heat had gone out of the day» [4, 187]. Зображення природи у романі «Шлях нагору» однотипні: «...the air tasted fresh and clean with that special smell, like good bread-and-butter, which means that open country is near at hand» [5, 8], «...that wonderful bread-and-butter smell coming from the open spaces nearby...» [5, 83].

У романі «Поспішай донизу» спостерігається поєднання ситуаційних і спокійно-панорамних пейзажів, хоча переважають ситуаційні, начебто побачені «краєм ока», на ходу. Манеру письменника також визначає фотографічність, натуралістичність зображення: «It was heavy and thundery outside; early August and beginning to get that washed-out feeling of high summer, when the freshness has gone from the leaves» [7, 194].

У сфері драматургії функція пейзажу, зрозуміло, більш обмежена, ніж у наративному творі. П'єса «Озирнись у гніві», наприклад, характеризується дуже обмеженою кількістю пейзажів (місце дії – мансарда, закрите приміщення), та й ті гранично лаконічні: «It is one of those chilly spring evenings, all cloud and shadows» [6, 2]; «Always the same picture: high summer, the long days in the sun...» [6, 14]. Однак, стислість наявних описів зовсім не обмежує їх функціональність, адже природа у творі – не просто тло подій.

Взагалі, у межах концепту «пейзаж» у творах «сердитих молодих людей» простежується суміщення різних смислів. Лексичні одиниці, представлені в пейзажі, реалізують, по-перше, уявлення про географічне середовище, яке оточує персонажів, по-друге, виражають їх почуття і характеристику. «Матеріальне, земне наділене ознаками ідеальними, ноуменальними», оскільки об'єкти і явища природи «...спостерігаються крізь призму внутрішнього світу персонажів та передають індивідуальне відношення... до описуваних подій» [1, 135]. Тобто «сердиті» використовують природні образи не лише у якості відтворення природного оточення персонажів чи задля створення ефекту безперервності зображуваного, а й з виражальною метою. Пейзажі у творах «...сприяють введенню додаткової інформації...», яка дає змогу письменникам «...посилювати експресивність оповіді згідно з авторським замислом, враховуючи тему та ідеї твору» [1, 135].

Наприклад, у романі «Щасливчик Джим» природа досить часто виступає як паралель до думок і переживань головного героя твору: пейзаж використовується з метою передачі чи підкреслення його почуттів. Подібний психологічний паралелізм можна простежити у наступному уривку: «A feeling of grief that was also a feeling of exasperation settled upon Dixon. He looked away over the fields beyond the nearby hedge to where a line of osiers marked the bed of a small stream. A crowd of rooks, perhaps a couple of hundred, flew towards the house, then directly above the stream, swerved aside along its course» [4, 188]. Створена автором емоція смутку актуалізується у такій символічній деталі образу пейзажу, як відліт птахів, який завжди сповнений конотацій журби і туги.

У п'єсі «Озирнись у гніві» похмурий пейзаж часто виражає невеселий настрій героїв: на початку п'єси бурхливому обуренню Портера вторить «One of those chilly spring evenings, all cloud and shadow» [6, 2]. Згодом дощ посилює незносність його життя: «His cheerfulness has deserted him for a moment... It's started to rain. That's all it needs. This room and the rain» [6, 15]. У даному випадку пейзаж виражає внутрішній стан героя, та й стає екстрактом життя у п'єсі, так званім «...з'єднувальним субстратом між світом людини і трансценденцією, profanum і sacrum...» [2, 126].

У романі «Шлях нагору» образ вітру-вбивці втілює відчуття втрати Джо, спричинені спогадами про смерть батьків внаслідок скинутої на Дафтон бомби: «A sluggish wind crept down from the Pennines, cold and damp and spiteful, trying to find a gap in my defences... it had no power over me now, it was a killer only of the poor and the weak» [5, 99]. Для підсилення семантики «невинності», як характерологічної деталі портрету С'юзен, використовується паралель між дівочою чистотою і чистотою пейзажу: «She did not simply look clean; she looked as if she had never been dirty. And the night was clean, too, with a new moon silvering the trees along Eagle Road and an energetic breeze tidying away the clouds» [5, 160]. Іноді зображення погодних умов ніби підводить читача до

почуттів героя, налаштовує на певний настрій, виконуючи роль прелюдії до подій: «It was a fine morning; the sun had melted all but the last traces of snow in the valley, and one could almost smell the green things growing. For the first time in a week I didn't think of Alice» [5, 130-131].

Паралелізм образів природи із внутрішнім станом Чарльза, головного героя «Поспішай донизу», зустрічається неодноразово у текстовій тканині твору. Тікаючи від думок про нероздільне кохання, Чарльз «...took to pedalling into the countryside to dull his pain with the monotonous grind at the worn-out pedals and the peacefully bitter silence of the fields and woods» [7, 83]. У даному уривку образ полів і лісів одночасно навіює асоціації і з тугою, і з полегшенням, яке відчуває персонаж, адже ліси і поля ділились своєю безтурботністю з ним, тужно співчуваючи водночас. Подібно і молоде кохання Чарльза, сповнене бурхливої позитивної емоції, начебто знаходить вираження мовою природи: «Charles and Veronica sat on a wicker seat under a beech tree. Its lower branches were close above their heads, and the green transparency of the fresh young leaves, seemed an exact counterpart to the vivid innocence of their emotion» [7, 132]. А коли Чарльз замерзає у парку Лондона, ріка, що протікає повз, набуває негативних конотацій, виражених епітетом «... malevolent...», адже вона не вторить персонажу у його розпачі, а лиш відсторонено спокійно плещеться: «He dragged himself along by the side of the quietly lapping, malevolent river» [7, 231].

Часто пейзаж у творах «сердитих» контрастує з настроями дійових осіб. Наприклад, у наступному епізоді з роману «Щасливчик Джим» природа символізує протилежність нудності, беззмістовності ситуації, у яку мимоволі потрапляє Діксон: свіжий і веселий пейзаж так і просить залишити всі зобов'язання, особливо зобов'язання Діксона жити проти власних думок і емоцій: «'Let's see now; what's the exact title you've given it?' Dixon looked out of the window at the fields wheeling past, bright green after a wet April. It wasn't the double-exposure effect of the last half-minute's talk that had dumbfounded him... it was the prospect of reciting the title of the article he'd written» [4, 14]. В переддень від'їзду Чарльза від Брейсуейтів («Поспішай донизу»), в принципі, від'їзду в нікуди, адже герой не знає, що його чекає, «Outside, the evening landscape slumbered in illusory calm, illusory contentment» [7, 230]. Подібно до Вейна, автор п'єси «Озирнись у гніві» використовує протиставлення ілюзорних сонячних пейзажів не надто сонячній «людській» реальності – як-от для зображення життя полковника з сім'єю в Індії: «Always the same picture: high summer, the long days in the sun... What a romantic picture. Phoney too, of course. It must have rained sometimes» [6, 11].

Техніка контрастного зображення природи і відчуттів героїв найбільше притаманна роману «Шлях нагору», де, зрештою, всі художні образи побудовані за допомогою протиставлень. Прийом контрасту актуалізується в наступному уривку: «I came to Warley on a wet September morning with the sky grey of Guiseley sandstone... On that particular morning even these discomforts added to my pleasure» [5, 7]. Ніби всупереч усьому герой відчуває, що його чекає багатство, успіх, приємне життя в місті. Погода, яка зазвичай відіграє досить вагому роль у становленні того чи іншого настрою героїв, ще більш підкреслює, наскільки щасливим він почувався. Взагалі дощ і холод сприймаються у творі як символи чистоти і свіжості, а не як негативні природні явища. Так, коли головний герой розмовляв із Елспет в її квартирі, він «...hardly listened because suddenly I wanted to be out of the room, to walk over the moors, to have the wind and the rain in my face» [5, 111].

Таким чином, у творах «сердитих» суб'єктивне бачення природи нерідко бере гору над її предметністю. У вищенаведених прикладах «емоційно напружене сприйняття природи» отримує перемогу над її просторово-видовою, ландшафтною стороною. «Суб'єктивно значимі ситуації моменту тут «висуваються на передній план, а саме предметне заповнення пейзажу починає відігравати ніби другорядну роль». Спираючись на звичну нині лексику, такі образи природи правомірно називати «постпейзажними» [3, 209].

В образній системі «сердитих» пейзажний образ, подібно до інших художніх образів у цих текстах, динамічний. Характерний приклад з роману «Шлях нагору»: «There was a full moon, softening the inflamed harshness of the red brick front... The night was like a scene from a musical comedy: one word, one change of lighting, and the trellises would bleed with roses and the flowerbeds draw themselves up into a pattern of tulips and pansies and aubrietia and lupins and the damp mustiness of the summer-house be overlaid by the smell of night-scented stock and the air turn warm and lazy with birdsong and the buzzing of bees» [5, 137]. Динамізм пейзажу у даному випадку використовується для продовження відчуття святкового, радісного піднесення, яке переживають герої епізоду. Утім можливі варіації. Так, у романі «Поспішай донизу» динамічне зображення природи характерне переважно для тих уривків, які позначають світосприйняття нетверезої людини: «The ditch by the road ran out and seized him by the ankle, and he fell forward into a dry bed of leaves, which began to sway back and forth determinedly» [7, 33].

Для «сердитих» характерне також використання внутрішніх або медитативних пейзажів, так званих «пейзажів душі». Задля створення необхідного письменникам образу, для даного пейзажу характерне вільне оперування мовними засобами, де «з метою поглиблення відповідного

настрій забарвлення або спрямування уваги на приховане значення навмисне виділяються незвичні елементи пейзажу» [цит. за: 2, 132].

У творах «сердитих» зустрічаються переважно порівняльні версії внутрішнього пейзажу, «...де образ природи та стан душі виступають у вигляді розгорненого порівняння...» [2, 132]. Так, задля передачі відчуттів Діксона після пиятики, автор роману «Щасливчик Джим» використовує наступне порівняння: «He lay sprawled, too wicked to move, spewed up like a broken spider-crab on the tarry shingle...» [4, 61]. Самотність Джо у «Шлях нагору» зображується за допомогою порівняння з травою на церковному дворі: «As I took her roughly in my arms I felt loneliness come over me, real as the damp churchyard smell of the grass, melancholy as the sound of the beck in the little glen below us» [5, 142]. Характерні метафоричні медитативні пейзажі, у яких «голос натури» є визначальним чинником, і для роману «Поспішай донизу». Так, звільнення Чарльза від соціальних пут замальовується наступним чином: «With one bound he had leapt clear of the tradition of his class and type, which was to see molehills as mountains and mountains themselves as a mere menacing blur on the horizon: and now, even the mountains had come closer and revealed that easy and well-trodden paths led to their heights; even, it seemed, to their glittering snow-crowned summits» [7, 36].

Важлива роль образів природи у змалюванні зовнішності людини, та й у психологічному аналізі героїв, виявляється, зокрема, у використанні прийому зооморфізму. У своїх творах «сердиті» відходять від звичного принципу уживання даного прийому суто задля створення образів з негативним забарвленням. Позитивні персонажі у творах досить часто порівнюються із тваринами, чи наділені їх рисами у текстовій площині творів. До таких образів відчувається схвальне ставлення автора, адже порівнюються персонажі з тваринами, що нерідко виступають в аксіологічній системі «сердитих» носіями позитивних конотацій (наприклад, Елісон із «Озирнись у гніві» постає як «Hoarding, nut-munching squirrel» [6, 32]). Але усе ж таки в цілому порівняння персонажів з тваринами використовується як показник бездуховності, дифузії «високих» начал в людині, свідчить про дегуманізацію особистості. Так, обличчя Бізлі у «Щасливчику Джимі» схоже на землерийку («...a small vole-like face...» [4, 33]); дружина Барклі схожа на кобилу, сам професор Барклі – лише тоді, коли сміявся [4, 114]; Діксон «...wanted to lie down and pant like a dog...» [4, 220]. У романі «Поспішай донизу» зуби Бандера схожі на «...dog's teeth» [7, 123], його очі «...seemed to glow like a wolf's in the deep dusk...» [7, 151]; Локвуд «...stood swaying in the sunlight, looking from one to other like a stupefied bull» [7, 134]; Фроуліш «...began barking like a sea-lion» [7, 250]. У романі «Шлях нагору» очі Хойлейка «...were... scampering round the dark cramped office like mice» [5, 149]; «...councilors are like sheep...» [5, 150]. Автор «Озирнись у гніві» використовує прийом зооморфізму як спосіб зображення нігілізму тогочасної молоді. Така дегуманізація людини – показник втечі головних героїв у бездумне, казкове існування, яким вони мислять буття природного світу. Герої ховаються за тваринні образи як за ширму, що віддаляє їх від не вельми приємної реальності. Так, Елісон заковтує Джиммі цілком, як кроля: «She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit» [6, 36]; мати Елісон заревіла мов носоріг: «...she'd bellow like a rhinoceros...» [6, 52]; Олена подана в образі корови: «She is a cow. I wouldn't mind that so much, but she seems to have become a sacred cow as well!» [6, 56]. Джиммі порівнює Кліффа із мишею: «He gets more like a little mouse every day...» [6, 28 – 29]; Кліфф про Джиммі: «You're a stinking old bear...» [6, 29].

Таким чином, у творах «сердитих» спостерігається не лише властивий усієї постренесансній добі антропоцентризм зображення. Відверта й дещо таки наївна ідеалізація природи у даному випадку свідчить про відхід цієї групи письменників від деяких принципів реалістичного письма. Про це свідчить і той факт, що класичному реалізму були властиві панорамні пейзажі, в яких об'єктивна предметність переважає над ліричним началом, а ситуаційні пейзажі «сердитих» практично зрощені із ситуаціями чи діалогами, характеризують в кращому випадку лише внутрішній стан персонажів, що проявляється не лише у паралелізмі думок героя і відповідного погодного чи природного фону, а й у використанні медитативного пейзажу, так само, як і прийому зооморфізму. Тут «сердиті молоді» виступають радше прибічниками загальних тенденцій розвитку літературного процесу ХХ століття, ніж відновниками реалізму вікторіанських митців. Однак, дане питання потребує подальшого дослідження і не може вміщуватись у рамки цієї статті.

Список використаних джерел

1. Пасічник Г. П. Особливості лексико-семантичної репрезентації художнього концепта «пейзаж» (на матеріалі роману “The Invisible Man” Г. Веллса) / Г. П. Пасічник // Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: зб. наук. пр. – Львів. – 2007. – № 586. Проблеми лінгвістики науково-технічного і художнього тексту та питання лінгвометодики. – С. 131–136.

2. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства : зб. наук. пр. – Львів, 2002. – Вип. 52. – С. 125–134.
3. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398с.
4. Amis K. Lucky Jim / Kingsley Amis. – London : Penguin Books, 2000. – 251p.
5. Braine J. Room at the Top / John Braine. – London : The Book Club, 1962. – 248p.
6. Osborne J. Look Back in Anger / John Osborne. – London : F & F, 1996. – 103p.
7. Wain J. Hurry on Down / John Wain. – London : Penguin Books, 1978. – 255p.

Summary. In the following article we analyze the character of landscape images in the novels “Lucky Jim” by K. Amis, “Hurry on Down” by J. Wain, “Room at the Top” by J. Braine and in the play “Look Back in Anger” by J. Osborne. Mutual characteristics of the landscape image formation in the system of images of the given angry writers are determined.

Key words: situational, dynamic, meditative landscape image; psychological parallelism; zoomorphism; anthropocentrism.

УДК 821.161.1.09

И.Ю. Голубишко

МОТИВООБРАЗУЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПЕЙЗАЖНОЙ ДЕТАЛИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

У статті аналізуються мотивоутворюючі потенції пейзажної деталі у художньому творі, її здатність інтерпретувати зміст твору і поглиблювати авторську концепцію.

Ключові слова: мотив, лейтмотив, художня деталь, пейзажна деталь, В. Короленко.

Мотив, являясь одной из основных единиц художественного текста, в современном литературоведении вызывает стойкий интерес (в частности теоретический потенциал термина). Актуальным является, прежде всего, то, что мотивы художественного произведения разъясняют читателю «художественный текст изнутри, оставаясь в его суверенных сюжетно-фабульных пределах, и одновременно непредумышленно, как бы ненароком, выглядывая из текста в мир вокруг него» [3]. Пейзажная деталь в художественном произведении может становиться основой мотива (лейтмотива), а с другой стороны – выступать маркерами, определяющими, развивающими, углубляющими тот или другой мотив (или шире – тему). Встречаясь неоднократно, подобная пейзажная деталь в литературном произведении становится лейтмотивом как «постоянно повторяемая художественная деталь, ключевая для раскрытия замысла художника» [2, 387]. Расширяя возможности интерпретации смыслов произведения, деталь-лейтмотив глубже раскрывает авторскую концепцию, указывает на подтекст произведения. Целью данной статьи является рассмотрение мотивообразующих возможностей пейзажных деталей (река, дом, мелкие природные объекты) в рассказе В.Г. Короленко «Художник Алымов».

Действие рассказа происходит на Волге, а волжские впечатления в жизни и творчестве писателя занимают большое место. Волга будила в нем воспоминания об историческом прошлом страны, о волжских атаманах; ему навсегда запомнилось это «безлюдие, тишь, мерное колыхание реки, чуткое эхо, смена синих и зеленых теней, и какие-то неясные, неуловимые, но манящие и беспокоящие воспоминания, реющие в сумерках над великою рекою, колыбелью нашего русского романтизма...» [1, 275]. В произведении Волга – основной пейзажный элемент, значимая художественная деталь, ее описание приводится неоднократно.

Мир, описанный в рассказе, чрезвычайно динамичен благодаря причастности к реке, которая постоянно находится в движении. Почти все события, описанные в рассказе, происходят либо на реке, либо сконцентрированы вокруг нее, что обусловлено темой произведения. Волга становится своеобразной дорогой жизни (а то, что она с тех пор, как около нее поселились люди, всегда выполняла функцию дороги, – это несомненно), поэтому такого рода связь позволяет говорить в данном рассказе о хронотопе дороги. А сама Волга символизирует единство прошлого, настоящего и будущего.