

Інші зарубіжні літератури

УДК 821.112.2–32.09"18"П. Гейзе:7.04–055.2

Діана Мельник (Львів)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ FEMME FATALE У НОВЕЛІСТИЦІ ПАУЛЯ ГЕЙЗЕ

У статті досліджуються жіночі образи у новелістиці німецького письменника другої половини XIX ст. Пауля Гейзе, творчість якого було невинно забуто не лише літературознавцями, а й читачами. Його новелістика сповнена неординарними жіночими образами, які пропонують різні втілення образу фатальної жінки (*femme fatale*). Цю розвідку зосереджено довкола трьох новел письменника «Л'Арабіата», «Вдова із Пізи», «Дівчина із Треппі», в яких простежується модифікація образу *femme fatale*: від позитивно конотованого до пародійного.

Ключові слова: Пауль Гейзе, новела, жіночі образи, *femme fatale*.

Я жив у перехідний час — в час емансипаційного руху жіноцтва. Жінка ставала тією, що спокуювала та зваблювала й обдурювала чоловіка. Час Кармен. В цей час слабшим був чоловік.

Едвард Мунк

Творчість Пауля Гейзе (Paul Heyse, 1830–1914), нобелівського лауреата 1910 року, охоплює досить тривалий період в історії німецької літератури. Починаючи свою активну художню діяльність як реаліст, він залишився вірним традиціям класичної німецької літератури, навіть тоді, коли зміна світоглядних уявлень зламу сторіч знаменувала прихід нової епохи не лише в літературі, а й у культурному житті Європи. Його ім'я у другій половині XIX ст. асоціювалося з утіленням справжнього німецькомовного письменника, його твори користувалися шаленою популярністю серед широкого кола читачів, а його сучасники пропонували ознаменувати період творчості Гейзе «епохою Гейзе» («*Heysesches Zeitalter*» Теодор Фонтане), на зразок попередньої літературної епохи, пов'язаної з іменем класика німецької літератури Йоганна Вольфгана Гете («*Goethe-Zeit*»). Тим паче загадковим вважається той факт, що сьогодні творчість цього автора практично забуто. Навіть у сучасних «історіях німецької літератури», які з'являються не лише на пострадянських теренах, але й у німецькомовному культурному

просторі, майже нема згадок про цього автора. Його ім'я та творчий доробок згадуються лише побіжно у зв'язку із творчістю Теодора Шторма та Фонтане, чи інших письменників-реалістів другої половини XIX ст. У цій ситуації важливу роль відіграло одразу кілька чинників. Передусім, образ автора у сучасних літературознавчих розвідках здебільшого визначається через критику його суперників на літературній ниві, зокрема письменників-натуралістів, які невпинно прагнули скинути Гейзе із п'єдесталу як автора, чия творчість не відповідає вимогам часу. Зміна культурної парадигми на початку XX ст. та прихід нової генерації літераторів сприяли тому, що після смерті Гейзе його твори перестали читати. Після Першої світової війни творчість Гейзе-космополіта не відповідала націоналістично налаштованій німецькій публіці, а згодом, як націонал-соціалісти використали сюжет найвідомішої трагедії автора «Кольберг» для однойменного пропагандистського фільму (режисер Вейт Гарлан, 1943–1944, «Kolberg»), будь-яка згадка про Гейзе після 1945 року перетворилася на табу. Така доля творчої спадщини автора відверто контрастує із тією роллю, яку він відігравав у другій половині XIX ст. Розпочавши свою творчу діяльність як лірик, Гейзе випробував себе у всіх літературних жанрах, писав драми, новели, романи, перекладав з італійської та популяризував італійську літературу в Німеччині. Однак найвагоміший внесок письменника належить сфері новелістики. Упродовж життя автор створив майже двісті новел, які у 1998 році завдяки германісту Райнеру Гілленбранду (Rainer Hillenbrand) з'явилися однотоминим виданням обсягом майже тисячу сторінок. Цінність цього видання для рецепції творчості автора читачами та літературознавцями полягає не лише у тому, що тут зібрано всі новели письменника, але й пов'язано зі своєрідною оцінкою новел, репрезентованою на останніх сторінках видання у реєстрі. Біля заголовків окремих новел стоїть одна, дві, або три друковані зірочки, що означає: одна зірочка (зустрічається 65 разів) — хороша якість, дві (21 раз) — дуже добра якість і три (17 разів) — відмінна якість. Обрані для цього дослідження новели належать до сімнадцяти найкращих та створені між 1854 та 1866 роками, а саме «L' Arrabiata» (1854), «Дівчина із Треппі» («Das Mädchen von Treppi», 1856), «Вдова із Пізи» («Die Witwe von Pisa», 1865).

Спільна для всіх новел їхня вартісність з огляду на відповідність актуальним проблемам сучасності. У другій половині XIX ст. під впливом романтичної традиції змінюється уявлення про усталені літературні образи жінки. У всі часи жіночі образи в літературі здебільшого конструювалися чоловіками та підпорядковувалися їхнім уявленням про жінку. Однак у другій половині XIX ст. із розвитком жіночого емансипаційного руху, гендерний дискурс в літературі стає особливо актуальним і найяскравіше виявляється в літературі *fin de siècle*, приносячи із собою образи-ікони *femme fatale* та її цілковитої протилежності *femme fragile*. Звичайно, що ці конструкти жіночності не були нововведенням модерністів, а мали довгу традицію в літературі та культурі. Мотив демонічної звабниці присутній у літературних творах усіх епох, починаючи від візантійської культури і завершуючи сучасним. У міфопоетичній свідомості чоловіче та жіноче протиставляється відповідно як ладотворче та хаотичне, а незрозуміла архаїчний свідомості природа жінки та її здатність народжувати породили численні уявлення, що інферналізували жінку [1, с. 34]. Так, з численних міфів та переказів відомі жінки чи жіночі істоти, що спокушали чоловіків та призводили до їхньої загибелі: біблійні Єва та Даліла, міфологічні постаті Цирцеї, Каліпсо, відомі з «Одіссеї» Гомера, чи міфічні істоти, присутні у віруваннях багатьох народів — сирени, русалки, ундини та ін.

У західній культурі образ фатальної жінки (*femme fatale*) набуває різних значень: вона стає символом мрії, страху та смерті, що дозволяє розглядати її як утілення архетипу Великої Матері, в котрому поєднувалися життєдайна та смертоносна сили водночас. Схожі риси у різних проявах *femme fatale* у культурі, як уважає дослідниця жіночих образів у театральному мистецтві Клаудія Балк, стали наслідком патріархального погляду на жіночність, що представляється як суперечливий та скомпрометований конструкт із функцією самознищення. Отже, традиція використання образу *femme fatale* тематизує боротьбу статей, показуючи при цьому, що такий образ жінки не може слугувати її емансипаційній моделі, а залишається лише фантазією про свободу на владу [4, с. 65]. Відтак, *femme fatale* перетворюється на продукт чоловічого світосприйняття, фантазії та бажань, як і інші образи, популярні в літературі другої половини XIX ст., такі як *femme fragile*, образ матері, образ вірної дружини.

Карола Гілме підсумовує: «Фатальна жінка манить, обіцяє і знову втікає. <...> Вона уособлює нестійкий образ жіночності, сповнений явними суперечностями. У *femme fatale* втілюється такий образ жіночності, який стає проблематичним для всіх, хто має до нього стосунки, через поляризацію цього образу між еросом та владою» [9, с. 9–10]. Хоч центральною темою стає жіноча чуттєвість, яка приносить чоловікові смерть та занепад, слід звернути увагу, що такий погляд на цей образ в літературі вважається дещо однобічним і повинен до певної міри скоригуватися і виправдатися.

У новелістиці Гейзе, який займав активну позицію у гендерних дебатах другої половини XIX ст., з'являються жінки із сильними характерами, що прагнуть самі вершити свою долю, йти за покликом душі, а не підкорятися суспільним правилам та догмам. Водночас варто зауважити, що внесок автора у розроблення позитивного образу емансипованої жінки цінний, передусім, тим, що у цей час із розвитком натуралістичного напрямку в літературі у творах письменників-натуралістів пропагувався зовсім інший жіночий типаж, позаяк сутність жінки виводилася із її біологічної природи. Окрім того, німецький реалізм другої половини XIX ст. знаходився під значним впливом філософії Артура Шопенгауера, який продовжував роздуми Жана-Жака Руссо та Іммануїла Канта й наполягав на «природній» сутності жінки, тобто розглядав її як «природну істоту», позбавляючи водночас права на духовну та творчу діяльність. Такий погляд на жінку як «природну» істоту присутній у багатьох творах письменників-чоловіків (зокрема і в творі «Ундіна» романтика Фрідріха де ла Мот Фуке, який частково намагається вивести жіночий образ в літературі на новий рівень), але й автори-жінки часто звертаються до такого трактування, варіюючи цю тему у власний спосіб, хоча більшість із них намагається протистояти усталеним образам.

У новелах Гейзе переважно всі жіночі образи — італійки, емоційні, горді й неприступні. Саме така героїня однієї із перших новел Гейзе — Лаурела («L'Arrabiata»), на перший погляд, сором'язлива й тиха, дещо відлюдькувата дівчина з непростою долею: складні сімейні обставини змушують її взяти на себе майже весь тягар утримання. Однак ім'я, яким її називають парубки, — Л'Арабіата (з італійської «arrabiato» — розлючений, знівіваний) розкриває її справжній характер. Попри свою вроду та можливість допомогти матері, вона не бажає виходити заміж, адже інститут шлюбу для неї пов'язаний із стражданнями та приниженням, про які знає із подружнього досвіду власних батьків, тому й відхиляє залицяння молодих чоловіків, «... щоб не підкорятися тому, хто мене спочатку зневажатиме, а потім голубитиме. Якщо хтось захоче мене вдарити чи поцілувати, я зможу себе захистити» (тут і далі цитати з новел Гейзе подаються у перекладі автора статті. — Д. М.) [7]. Ці слова стають вихідною точкою у майбутньому розгортанні подій. Лаурела виявляє свій норовливий характер, коли юнак-човняр констатує право на володіння нею. Він, полонений її красою, давно страждає від нерозділеного кохання і вирішує покласти край знущанням, однак дівчина захищається і стрибає за борт човна. Прикметно, що ці події розгортаються на фоні морської природи, й момент найбільшого наростання пристрастей не може пояснити жоден із учасників: «Я теж поведився як божевільний, лише Богу відомо, що затуманило мій розум. Наче блискавка спалахнула у мене в голові, запалила мене, і я не знав, що чиню і що говорю. Ти не повинна мене вибачати, Лаурело, лише врятуй своє життя і залазь у човен» [7]. Витлумачити цей епізод можна крізь призму теорії архетипів. За Карлом Густавом Юнгом, вода символізує несвідоме, те, що знаходиться в глибинах моря, лежить нижче, ніж рівень свідомості. Крім того, у міфопоетичній свідомості вода — це ще й символ жіночності, при цьому наповненої амбівалентним тлумаченням як життєдайної, так і смертоносної сили [пор.: 2]. Як згадувалося, у міфологічних віруваннях багатьох народів зустрічаються жіночі водянні істоти, які приносять чоловікам смерть: сирени, ундіни, мелузени, русалки. Розглядаючи образ *femme fatale* як втілення міфологічних постатей такого типу, можна припустити, що саме водна стихія сприяла вибуху емоцій юнака в присутності коханої Лаурели. Отже, саме Лаурела виступає у цьому відношенні як фатальна жінка — її жіночі чари, активізовані водною стихією, мало не стають причиною їх загибелі. Однак особливість новел Гейзе полягає у тому, що кожна з них має щасливий фінал. І замість трагічної розв'язки вона завершується весіллям. Тому образ фатальної жінки тут набуває позитивних рис і оприявнюється лише в межовій ситуації — перед загрозою знеславлення.

У наступній новелі «Дівчина із Треппі» Гейзе в образі головної героїні змальовує схожу на Лаурелу жінку — молоду господиню заїжджого двору в невеличкому італійському селищі Треппі, що знаходиться високо в горах, тихому й відлюдному. Серед відвідувачів селища — лише селяни, які торгують тут крамом, та контрабандисти. Сюжет новели досить складний з багатьма неочікуваними поворотами, які тримають читача в напруженні до останнього моменту. «Дівчина із Треппі», як і попередня новела, історія кохання, при чому кохання розглядається тут як фатальна сила, здатна не просто затуманити розум, але й подолати усі перешкоди, що стоять на шляху до щастя. Головна героїня новели закохується в одного з відвідувачів заїжджого двору, Філіппо, і повіривши ворожці, чекає на його повернення та зберігає вірність упродовж семи років. Кохання дівчини настільки сильне, що набуває рис фатальності для обох. У такій ситуації постать ворожки, що пророкувала дівчині щасливе кохання з незнайомцем, та символічна цифра сім лише посилюють це враження. Однак, коли чоловік знову потрапляє до заїжджого двору, то не здогадується про існування цієї дівчини, відмовляється від своїх колишніх слів й не хоче пов'язувати своє життя із нею, посилаючись на несерйозність власних намірів сім років тому. Борючись за своє жіноче щастя, вона використовує усі можливі засоби. Коли вмовляння й зізнання в коханні не діють, вона дає чоловікові любовного трунку і, відпустивши проводарів, сама зголошується відвести його до місця призначення. Та згодом чоловік розуміє, що його ошукано. Відчуваючи безсилля перед жінкою, яка не піддається на жодні вмовляння, він намагається самотужки знайти шлях і не воліє підкоритися її волі: «Ні! — вигукнув він люто, — надто рано ти втішаєшся, збитошнице, надто рано! Те, що божевільна дівка називає коханням, не може зламати волю чоловіка. Повертай, негайно й покажи мені найкоротший шлях, або ж я задушу тебе цими руками, — дурепа, яка не хоче розуміти, що я зненавиджу її, якщо вона знечестить мене перед усім світом» [6]. Потрапляючи у такий спосіб у полон закоханої жінки, він намагається боротися, однак відчуття безпомічності породжує лише напади люті. У цій новелі, як і в попередній, Гейзе знову звертається до міфологічних алюзій. На шляху поміж скель та лісу, які символізують демонічний світ і посилюють містичну атмосферу, головний герой відчуває магічний вплив голосу своєї супутниці (пригадаймо сирен, які голосом заманювали чоловіків у пута): «У її голосі відчувалася якась магія, яка змушувала забути про все, що ще вчора хвилювало його у товаристві контрабандистів. Коли ж вони вийшли з ущелини, то побачили перед собою неозору чужу гористу місцевість з новими вершинами та проваллями, безлюдну та випалену, він прокинувся із свого зачарованого сну й глянув у небо. Він одразу збагнув, що вони йшли у протилежному напрямку і тепер знаходилися від їхньої мети на дві години далі, ніж коли виходили із Треппі» [6]. Подібно до попередньої новели «Л'Арабіата», у цій також природне середовище відіграє велику роль у конструюванні містичного образу жінки, що однак представляє жінку як природну істоту. Головна героїня, яка виросла у горах, почуває себе могутньою володаркою, оповідач порівнює її із міфічною пророчицею Сибілою: «Як Сибіла стояла вона переді мною, впевнена у своїй правді, більше, аніж та, римська, котра кинула свої книги у вогонь» [6]. Велич жінки не може змінити намірів чоловіка, і він, намагаючись втекти, отримує важке поранення. Однак, як і попередня новела, «Дівчина з Треппі» має щасливе закінчення. Урятувавши свого Філіппо, головна героїня відпускає його, проте чоловік закохується й не хоче покидати знайдене кохання. Образ фатальної жінки у цій новелі проходить кілька стадій трансформації: на початку новели героїня — наївна, по-дитячому закохана дівчина, яка вірить у силу свого почуття. Коли ж вона усвідомлює небезпеку втратити кохання, то перетворюється на майже демонічну істоту, яка не нехтує жодними методами на шляху досягнення власної мети. У кінці твору фатальна небезпека в образі жінки остаточно розвіюється — взаємність почуття перетворює її на «берегиню родинного вогнища». Тож, як і в попередній новелі «L'Arrabbiata», фатальність та демонічність у образі з'являються лише в момент небезпеки.

У новелі ж «Вдова із Пізи» («Die Witwe von Pisa», 1865) Гейзе пропонує досить пародійний образ фатальної жінки, іронічно змальовуючи й чоловіка, який потрапляє під її вплив. Новела має обрамлену структуру і починається із розмови двох подорожніх. В одному з них упізнається начебто сам Гейзе, якому його супутник закидає надто позитивні характери італійських жінок, змальованих у його творах, і щоб довести протилежне розповідає пригоду,

яка трапилася з ним у Пізі. Комічна у цій новелі навіть мета подорожі оповідача до Пізи: будучи молодим і єдиним у містечку Н. архітектором, він вирушає до цього міста із науковим завданням — вивчати похилені будівлі, щоб довести, що похилена посеред парку вежа, яка знаходиться у його місті — не наслідок зсуву ґрунту, а задум будівничих.

Прибувши до Пізи, чоловік вирушив на пошуки місця проживання і знайшов його в домі овдовілої сопраністки Лукреції. Провідним мотивом і вихідним пунктом розгортання подальших подій новели стає уривок дуету з опери «Норма»: «Ah sin' all' ore all' ore estreme», який колись виконувала вдова на сцені, однак досі не перестає вправлятися у майстерності свого голосу. Саме завдяки цьому голосу оповідач знаходить місце проживання й зізнається собі, що цей спів став його згубою. Хоча на початку новели здається, що він не має жодного магічного впливу на чоловіка: «... цей голос став моєю згубою. На жаль, я зовсім не музикальний, в іншому випадку голос насторожив би мене, натомість заманив мене у сіті. Але після того, як оглянеш дюжину брудних студентських квартир — бо найкращі вмебльовані кімнати (якраз була середина семестру) були давно заселені — чуєш із затишного будиночку, на якому висить оголошення про оренду, жіночий голос, який наче виграє на флейті, то запевняю, і Вам би здалося, що чуєте янгольський голос, навіть, якщо краще розумієтеся на музиці, ніж я» [8]. У цьому пасажі також простежується чітка алюзія на міфологічний мотив про сиреноподібних постатей. У античній міфології сирени належали до демонів смерті, а бурі та корабельні катастрофи, що супроводжували появу сирен мали амбівалентне значення: з одного боку, вони спричиняли смерть та згубу, з іншого ж, — вказували на відродження та очищення [1, с. 32]. Отже, образ вдови чітко виокремлюється в образ *femme fatale* завдяки приписуванню їй демонічних та магічних властивостей. Архітектор мимоволі стає її заручником: намагаючись звабити жінку заради того, щоб мати змогу жити і працювати під час наукового відрядження в гідних умовах, він непомітно для себе перетворюється на її жертву, бо сеньйора Лукреція жадає вдруге вийти заміж і не заплямувати своє чесне ім'я присутністю в її домі чужого чоловіка. Образ фатальної жінки, якою намагається змалювати оповідач сеньйору Лукрецію, з'являється поступово, з розгортанням фабули. Бажаючи нарешті отримати пропозицію руки і серця від архітектора, вона показує беззаперечні докази смерті власного чоловіка, страшно реліквію, яку зберігає у шухлядці секретеру: його відрізані заспиртовані вуха. Цей готичний елемент знову переконує у довершеності образу *femme fatale*, при цьому оповідач одразу підмуровує його новим епізодом: «По тому вона знову підійшла до письмового столу, зачинила дорогі їй пам'ятки про свого благовірного й сіла до фортепіано, щоб ще й з допомогою музичних чарів вплинути на мене. Та я більше не міг цього витримати. В присутності цієї страшної жінки я почувався так, начебто пов'язав своє життя із восковою фігурою, в середині якої — годинник з іграшковим механізмом. Мені волосся встало дибки, коли зазвучала її улюблена “Ah sin' all' ore”. Я вдав, що у мене болить голова і вибіг із дому на свіже повітря» [8]. Використовуючи в цьому пасажі досить прозору алюзію на гофманівських «знелюднених» персонажів (воскова фігура із годинниковим механізмом), оповідач ще більше акцентує на її містичності, походженні начебто з «іншого» світу.

Однак оповідач був не єдиною жертвою звабниці. Чарівний голос Лукреції звів з розуму баритона Тобіа Серезі, який довгий час співав із нею в дуеті. Жінка переконана, що саме вона причина божевілля співака, бо той закохався у неї без тями. Автор знову використовує тут комічний хід, розповідаючи устами Лукреції про перший напад агресії Сора Тобіа: «Саме шість років тому під час виконання дуету закоханих, який вона співала разом із ним — оперу, яку вона назвала я одразу забув — на нього зійшло божевілля. Він начебто притис її до себе, цього вимагала сцена, і з вип'яченими очима прошепотів їй, що якщо вона його не почує, то він накладе на себе руки, наївшись отруєного картопляного салату» [8].

Чари фатальної жінки розвіюються в той момент, коли оповідач на шляху своєї втечі зустрічає в одному із заїжджих дворів колишнього чоловіка Лукреції, який і розповів історію своєї пристрасті та страждань. Насправді причиною втечі чоловіка був голос його чарівної дружини, бо співала настільки фальшиво, що Тобіа Серезі, який змушений був цілу зиму співати з нею в дуеті, не міг витримати знущань і тому збожеволів. Її майбутній чоловік, композитор Сор Карло, полонений передусім її красою, поспішив одружитися із нею, аби

врятувати сцену від її співу. Однак «сімейне щастя та обов'язки не змогли поховати в ній її співочого таланту» [8], тому, щоб завершити свій шедевр, згорьований чоловік втік з дому.

Відтак, у новелі постійно чергується демонічне та комічне. З одного боку, новела сповнена низкою готичних мотивів та символів (страшна реліквія, мотив божевілья, вежа, що стає вихідним пунктом подорожі і на якій відбувається кульмінація твору), котрі надають оповіді відповідної тасмничої й містичної атмосфери, з іншого ж, — усі ці елементи зображено в іронічному світлі. Саме завдяки іронії демонічна влада жінки втрачає свою силу, й образ фатальної жінки, притаманний літературі цього періоду, у новелі Гейзе деконструюється. Натомість окреслюється цілком інший образ: слабкої, закоханої і дещо наївної, жінки, якій чоловічі персонажі приписують цю фатальність через власну неспроможність протистояти її безпомічності й красі. Отже, зважаючи на те, що *femme fatale* стає продуктом чоловічої культури, можна підсумувати, що Гейзе іронізує над самими чоловіками, які створюють собі ікони для того, щоб виправдати власний страх перед жінками і водночас над жінками, котрі не здатні бути самостійними. Зокрема, таку думку підтверджує написана роком пізніше новела у віршах «Емансипація жінок» («Frauenemancipation», 1866), в якій Гейзе висловлює актуальні проблеми сучасної йому дискусії щодо освіти жінок. Він іронічно змальовує тих жінок, які не бажають вчитися, а лише шукають можливості вдало вийти заміж.

Отже, «фатальні жінки» Гейзе виступають у досить буденному оточенні і їхній вплив на чоловіків можна легко пояснити зовнішніми обставинами. Автор пропонує, з одного боку, позитивний образ фатальної жінки, вільний від стереотипів. Для нього фатальна жінка — передусім жінка із відвертими почуттями та емоціями, емансипована жінка, яка бореться за власне щастя, йде до мети, не зважаючи ні на що, та досягає її. Натомість усталений образ *femme fatale* пародіюється та деконструюється. Гейзе відтак був одним із перших реалістів другої половини XIX ст., який звертався до змалювання жіночих образів, що ламали стереотипи і, на відміну від жіночих персонажів європейської літератури кінця XIX ст., знаходили своє щастя. Специфіка функціонування цих образів пояснюється тим, що фабула новел позбавлена конкретних часових координат. Прагнучи показати загальнолюдські цінності, що існують поза часом та простором, автор відходить від реальності. Тому такі жіночі типи, які автор представляє у своїх новелах, та ідеальний розвиток подій можливі лише у художньому просторі його творів.

Список використаної літератури:

1. Кісь О. Етнічні гендерні стереотипи та джерела їх конструювання / Оксана Кісь // Український жіночий рух: здобутки і проблеми: зб. наук. праць. — Вип. 1. — Дрогобич: Коло, 2002. — С. 26–43
2. Еліаде М. Священне і мирське / Мірча Еліаде; [пер. з нім. Галина Кьорян]. — К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. — 116 с.
3. Юнг К. Г. Архетип и символ [Електронний ресурс] / Карл Густав Юнг; [пер. с нем. В. В. Зеленский]. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с. — Режим доступу: http://www.wanderer.org.ua/books/psz/jung/arch_sym.htm.
4. Balk C. Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse / Claudia Balk. — Basel–Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, 1994. — 247 S.
5. Bonter U. Das Romanwerk von Paul Heyse / Urszula Bonter. — Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008. — 262 S.
6. Heyse P. Das Mädchen von Treppi [Електронний ресурс] / Paul Heyse. — Режим доступу до тексту: <http://www.gutenberg.spiegel.de/buch/643/1>.
7. Heyse P. L'Arrabbiata [Електронний ресурс] / Paul Heyse. — Режим доступу до тексту: <http://www.gutenberg.spiegel.de/buch/653/2>.
8. Heyse P. Die Witwe von Pisa [Електронний ресурс] / Paul Heyse. — Режим доступу до тексту: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9068/pg9068.html>.
9. Hilmes C. Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur / C. Hilmes. — Stuttgart: Metzler, 1990. — 263 S.
10. Nelhiebel N. Epik im Realismus: Studien zu Versnovellen Paul Heyse / Nicole Nelhiebel. — 1. Aufl. — Oldenburg: Igel-Verl. Wiss., 2000. — 273 S.
11. Schininà A. Das Bild der Sirene in der modernen Literatur [Електронний ресурс] / Alessandra Schininà // TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. — No. 16/2005. — Режим доступу до інформації: http://www.inst.at/trans/16Nr/06_8/schinina16.htm.

12. Wirsön C. D. af The Nobel Prize in Literature 1910 Paul Heyse. Presentation Speech [Електронний ресурс] / Wirsön, C. D. af. — Nobel Lectures. Literature 1901 1967 [Editor Horst Frenz]. — Amsterdam, Elsevier Publishing Company, 1969. — Режим доступу до інформації: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureats/1910/press.html.

**An Interpretation of Femme Fatale Images Represented
in the Short Stories by Paul Heyse**

The article deals with the interpretation of women's images in the novellas of German writer of the second half of the 20th century Paul Heyse, whose work was unfairly forgotten not only by literary critics, but also readers. His writings are full of extraordinary women's images, which represent different variants of femme fatale image. This article focuses on three short stories by the writer «L'Arrabiata», «The Widow of Pisa», «Girl from Treppi». The research shows the modification of the femme fatale image from its positive implication to parody.

Key words: Paul Heyse, short story, women's images, femme fatale.

УДК 821.134.2–312.109"18/19"М. де Унамуно:159.923.2

Ольга Маєвська (Львів)

**РЕЛІГІЙНА ІДЕНТИЧНІСТЬ:
КОНФЛІКТ ВІРИ І СУМНІВУ
В РОМАНАХ МІГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО**

Мігель де Унамуно переживає кризу релігійності, притаманну добі модернізму. Вона настільки глибока, що стає наріжним каменем творчості письменника і відображається як складова агонічної ідентичності головних персонажів його романів «Авель Санчес», «Тітка Тула» та «Святий Мануель, добрий, мученик». У них можна простежити певну еволюцію релігійності: від сумніву у спасінні в релігії й існуванні Бога головного персонажа «Авель Санчеса» до створення домашньої церкви у «Тітці Тулі» та визнанні важливості віри і церкви для формування колективної ідентичності, навіть за особистої зневіри священика у «Святому Мануелі Доброму, мученику».

Ключові слова: релігійність, агонія, віра, сумнів.

Відмова від конфесійності, приналежності до конкретної церковної традиції — одна з особливостей модерністського світобачення, що пориває з традиційними соціальними інститутами (такими як церква), котрі, на думку модерністів, обмежують внутрішню свободу особистості. Цю позицію приймає і Мігель де Унамуно, котрий часто звертається до релігійної тематики у художніх і філософських працях. Але в іспанського автора релігійність постає як значно складніша проблема, бо, з одного боку, вона ґрунтується на успадкованому і вихованому католицизмі, що вважався основою іспанської модерної національної ідентичності, а, з іншого — звертається до проблеми віри у Бога й безсмертя, що становлять важливі складові особистісної ідентичності.

Відтак, мета статті — розглянути релігійну складову особистісної ідентичності у романах іспанського письменника і філософа першої третини ХХ ст. Унамуно, котрий, як і багато інших його сучасників-модерністів, наполягав на індивідуалізації релігії, інтерпретував її крізь призму власної особистості і в такий спосіб прийшов до створення власного різновиду релігії [2]. Як переконаний Унамуно, «застосування певної загальноприйнятої “догми”» становить спрощення релігійності. На його думку, догматична релігія призначена для відпочинку «лінивого духу», котрому достатньо, аби його «класифікували і помістили» в один із «квадратиків», в яких