

10. Маяковский В. Стихотворения и поэмы / В.В. Маяковский. – М.: Эксмо, 2006. – 480 с.
11. Пощечина общественному вкусу [Электронный ресурс] / Библиотека поэзии. – Режим доступа: <http://mayakovskiy.ouc.ru/poschечina.html>
12. Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – 688 с.
13. Степанова А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі
14. перехідних епох / А Степанов. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2009_22/stepanova.pdf/.
15. Jasienski B. Poezje zebrane: wstęp, opracowanie i komentarze Beata Lentas, współpraca Małgorzata Ogonowska. Słowo / obraz terytoria / B. Jasienski . – Gdańsk, 2008. – 547 s.

***Анотація.** У статті розглянуто проблему урбанізму, техніцизму в футуризмі, його реалізацію в маніфестах цього мистецького напрямку, а також здійснено порівняльний аналіз використання образу міста у поетичних текстах В. Маяковського, М. Семенка та Б. Ясенського.*

***Ключові слова:** футуризм, місто, урбанізм, техніка, капіталізм.*

***Summary.** In the article is considered the problems of urbanism and technicism in the futurism, its implementation in the manifests of this artistic movement, also is performed a comparative analysis of using the image of the city in poetic texts by W. Mayakovsky, M. Semenko and B. Jasienski.*

***Keywords:** futurism, city, urbanism, technology, capitalism.*

УДК 811.111'38:821.111.Д1/7.08

Салтанова І.М.

ОСОБЛИВОСТІ РОМАННОЇ ФОРМИ Ч. ДІККЕНСА

Кінець XIX століття – епоха значних зрушень у світовій літературі, пов'язаних із принципово новим розумінням мистецтва і його співвідношення з людським буттям, пошуком нових форм у творчості. Зокрема, поетика англійського роману, який спирався на багату традицію моралістичного жанру, стала прикладом жанрових трансформацій, можливості яких важко переоцінити. Так, виходячи з думки науковців (Т. Сільман, М. Михальська, М. Нерсесова, В. Івашева та ін.) щодо «великої складності мистецтва» [3, 131] Діккенса, спробуємо частково конкретизувати питання.

Оповідь письменника в романі «Домбі і Син» здебільшого демонструє перехід від минулого часу до теперішнього, від описів до «показу»: «Тут увіходить містер Турбот, теж дуже пишний та усміхнений, як і годиться весільному гостеві. Він висловлює стільки побажань, що ніяк не може пустити руку містера Домбі, а разом з тим так сердечно трусить руку майорові, що голос його, видобуваючись з-поміж зубів, трясеться у такт його рукам» [1, 446]. Ефект присутності читача в місці дії безсумнівний.

Значну роль відіграє у творі діалог як основна форма передачі драматичних картин. Він досить насичений, лаконічний, що значною мірою поглиблює трагізм того, про що йдеться:

«– Не підходь до мене! Іди звідси! Дай мені пройти!

– Мамо! – скрикнула Флоренс.

– Не називай мене так! Не говори зі мною! Не дивись на мене! Флоренс!» [1, 664].

Короткі окличні речення надають динамізму діалогу, до того ж розмова відбувається на підвищених тонах:

«Мовчанку, що тривала так довго, зламала Аліса, сказавши:

– Не дїждете ви його, мамо. Він не прийде.

– Хай смерть не дїжде! – гарячкуючи, одповіла стара. – Він мусить прийти.

– Побачимо, – сказала Аліса.

– Побачимо його, – відрубала мати.

– На останньому суді, – сказала дочка.

– Я знаю – ти думаєш, що я здитинїла! – закаркала стара» [1, 724-725].

Неодноразово в романі зустрічаються діалоги, в яких репліка одного героя підхоплюється і продовжується іншим: «– От візьми хоча б це вино, що й не знаю скільки разів їздило до Індії і

назад, а один раз об'їхало і круг світу. Уяви собі чорні, як дьоготь, ночі, буйство вітрів, бурхання хвиль...

– Грім і блискавку, зливу і град, шторми різної сили, – підхопив хлопець.

– А вино це, будь певен, крізь усе те пройшло, – зауважив Соломон. – Уяви, як риплять і тріщать снасті та щогли, як між линв і такелажу реве ураган...

– Як спішать, видираючись на палубу, матроси...

– Саме так, – схвалив Соломон, – і відбувалося це над барилами з нашим вином. А пригадуєш, коли «Чарівна Саллі» потонула в...

– ... Балтійському морі, глибокій ночі...» [11, 54].

Ось як міс Токс спілкується з місіс Чік:

«– Вона ніколи не обив'ється, не обгорнеться круг матового серця, наче...

– Плющ? – підказала міс Токс.

– Наче плющ, – погодилась місіс Чік. – Ніколи! Ніколи не підійде, не змостить кубелечка у батьковій душі, немов...

– Боязка лань? – висловила здогад міс Токс.

– Немов боязка лань, – повторила місіс Чік. – Ніколи!» [1, 64].

Такий діалог – серед улюблених прийомів Діккенса. Але в кожному окремому випадку він виконує інше ідейно-тематичне завдання. В розмові Соломона з племінником такий підхід реплік свідчить про захоплення співрозмовників бесідою. Манера спілкування з допомогою підказок міс Токс і місіс Чік переконує в підлабузництві, бажанні догодити. Подібне зустрічаємо і в діалозі лікарів:

«– Гаразд, – погодився доктор. – Сер, тільки нам не слід їхати від вас, що її милість графин... перепрошую, я плутаю імена... я хотів сказати, ваша мила дружина... вкрай знесилена. У неї зовсім відсутній тонус, чого ми воліли б не... не...

– Бачити, – втрутився домашній лікар, ще раз захоплюючись.

– Цілком слушно, – сказав доктор Паркер Пепс, – його ми воліли б не бачити. Мені здається, що весь організм леді Кенкейбі... пробачте... я хотів сказати місіс Домбі... я плутаю прізвиська моїх пацієнтів...

– Вельми численних працівників, – пробурмотів домашній лікар...

– Дякую... і в рятувати її можуть лише великі, рішучі і...

– Героїчні, – пролепотів домашній лікар.

– Цілком слушно, – підтвердив доктор, – і героїчні зусилля» [1, 19-20].

Характерним драматичним елементом виступає в оповіді усвідомлення персонажами неминучості смерті. Помирає, як відомо, місіс Фанні Домбі, її син Поль, місіс Ск'ютон, містер Турбот, Аліса. І кожен раз автор подає це по-іншому.

«Стара, стара знайома! Та сама, що прийшла до нас з першим нашим подихом і залишається такою ж, доки не переведеться наш рід, а шатро небесне не згорнеться в сувій. Стара, стара знайома – Смерть!» [1, 237]. «Над ним нависла смерть. Він був викреслений зі списку живих і прямував до могили» [1, 779]. Діккенс поступово підводить читача до думки, що Поль помре. Це досягається і окремими словами, і натяками, і детальними описами. Переконливим в цьому плані є «зловісне обличчя» [1, 215] лікаря. Здоров'я хлопчика підірване. «Голова Поля, що вже довгий час боліла йому, то більше, то менше, так обважніла цього вечора, що він мусив підперти її рукою» [1, 202]. Опис хворобливого стану Поля подається через сприйняття самого героя роману: «Але, здається, з підлогою сталося щось дивне, бо він не міг на ній встояти. Та й з стінами теж - вони вже крутилися та крутилися, і спинити їх можна було, лише дуже напруживши погляд. Голова містера Тутса видалася йому багато більша й значно далі від нього, ніж то було насправді, а коли Тутс узяв його на руки, щоб віднести на гору, то Поль дуже здивувався, побачивши двері не на тім місці, де сподівався побачити, і спершу подумав був, чи не збирається містер Тутс виходити димарем» [1, 202]. Поль розмірковує:

«– Я складу всі мої гроші в один банк, нових доробляти не буду, поїду на село з моєю улюбленою Флоренс, куплю собі гарний садок, луки та ліси й житиму там з нею все моє життя!

– Та ну! – здивувалася місіс Піпчін.

– Ось, – промовив Поль, – ось що я зроблю, як... – він спинився, про щось міркуючи (сірі очі місіс Піпчін вивчали його замислене обличчя). – Якщо виросту; закінчив він» [1, 203]. Згодом хлопчик остаточно переконується в неминучості своєї смерті: «Не забудьте за Уолтера. Я любив його» [1, 237]. Усвідомлення біди приходить і до інших персонажів твору, і до читача. Мотив смерті супроводжує і Едіт Гренджер: «– Прощай, люба моя Флоренс, прощай, рідна моя дівчинко!

– Тільки не назавжди! – скрикнула Флоренс.

– Назавжди. Назавжди! Як вийдеш з цієї темної кімнати, подумай, що лишила мене в могилі. Пам'ятай тільки, що я колись жила і любила тебе!» [1, 868]. Але на відміну від Поля, вона не хоче жити і сама викреслює себе зі списку живих. Едіт зневажає своє життя, воно не має для

неї цінності. Таким чином Едіт, як і Поль, приречена. Але якщо Поля Домбі приречена до смерті доля, то у випадку з Едіт – це її власний вибір.

Елемент драматизму пов'язаний також із зображенням особистих якостей героїв, розкриттям психології характеру. Перше, що впадає в око при знайомстві з Едіт – гордість, але в той же час певна внутрішня боротьба: «То була дуже вродлива, елегантно вдягнена дама з карими очима, що втупилися в землю. В душі точилася якась напружена боротьба, бо вона закусила спідню губу, груди її здіймалися, ніздрі роздіймалися, голова тремтіла, по щоках текли сльози обурення, а нога з тою силою тиснулася в мох, ніби вона хотіла виточити його. Це все, що в першу мить встиг ухопити погляд Турбота, бо майже в цю саме мить дама з неважливим виглядом, повним нудьги та апатії, підвелася з лави. Тепер її постать чи обличчя не виражали нічого, крім байдужості й величної погорди» [1, 388].

Навіть в епізоді прощання Флоренс з Едіт, коли остання близька до божевілля, гордість не залишає її: «пристрасті та гордості виснажили його, але то було обличчя Едіт, все ще вродливе і величне» [1, 863]. Показна гордість Едіт – це певний самозахист. Насправді вона розуміє ціну свого життя, звинувачує матір: «Хіба ж ви залишили мені дитинство? Я була жінка – хитра, облудна, продажна; жінка, що ставила пастки на чоловіків ще до того, як пізнала себе чи вас, ще тоді, коли не розуміла навіть, якої гидоти ви мене навчали. Ви породили жінку, а не дитину. Дивіться же на неї...» [1, 402]. Але в той же час героїня не може змінитися. Вона погоджується на весілля з містером Домбі: «... Він купив мене, або купить завтра... Він показав покупку своїм приятелям, і навіть пишається нею. Він думає, що вона йому підійде і коштуватиме дуже дешево. Завтра він купить мене» [1, 402]. Перед весіллям та сама жінка «сиділа... в кареті, тримаючи руки дівчини в своїх, і, прохаючи про любов та довір'я, притискувала до грудей її гарненьку голівку, ладна накласти життям, аби берегти її від усякого лиха?»

О, Едіт. Добре було би якби ти її справді наклала життям в цю хвилину! Набагато краще, мабуть загинути отак, Едіт, ніж діждати своєї смерті» [1, 430]. Усвідомлюється безвихідь, неможливість змін на краще.

Подібне знаходимо і в історії Аліси Марвуд: «Отже, була собі дівчинка, Аліса Марвуд. Молода, вродлива дівчина... Те, що сталося з нею, щороку стається з тисячами дівчат. Безчестя, та й тільки, і для нього вона й народилася... Була собі злочинниця Аліса Марвуд – ще молода дівчина, але вже покидьок. її судили, її засудили. Боже милий, чого тільки не говорили на тому суді!» [1, 492]. Суспільство, яке зганьбило Алісу, засуджує її, і вона невзможі щось змінити.

Відомо, що містер Домбі не зважав на свою доньку, не любив її, відаючи всі свої почуття синові. Дівчина боляче переживає такий стан речей: «Щоночі вона опускалася навпочіпки на холодний камінь в коридорі, силкуючись уловити його дихання по той бік дверей, і, пройнята єдиним бажанням, – щоб їй було дозволено виявити свої почуття, розважити, потішити його, умовити не відмовлятися від ласки своєї єдиної дитини, – Флоренс ладна була кинутись йому до ніг» [1, 260]. Але вона не бездіяльна. Флоренс робить кроки назустріч батькові. Попри повне ігнорування, що межує з ненавистю, дівчина бореться за свою мрію: «І від цієї самотності, від мертвої тиші навколо у Флоренс тьохнуло серце.

– Тату, тату! Скажіть мені хоч слово, татку!» [1, 266].

Але все марно: «...він... вдарив її навідріт з такою силою, що дівчина опинилася на мармуровій підлозі» [1, 668]. Здавалося б – Флоренс зневірилась: «Вона бачила, що він убиває той дорогий серцю образ, який вона викохала, незважаючи на нього самого. Побачила, що його жорстокість, байдужість та ненависть беруть над ним вгору і затоптують його в землю. Вона побачила, що не має в неї більше батька на цій землі, і, всиротіла, вибігши із дому» [1, 668]. «Його не стало, він щез безповоротно. Такої людини на світі вже не було» [1, 682], «Єдине, що вона знала твердо, – на цій землі в неї немає батька» [1, 682]. Та попри все Флоренс бачила батька «тільки таким, яким був він того вечора, коли спав, і вона його поцілувала, – уява її ніколи не сягала пізніших часів» [1, 788]. «Даруй мені прощення, Господи. Воно так мені потрібне» [1, 842], – нарешті чуємо від містера Домбі.

Сповнений драматизму і шлях до щастя Соломона Джілса. Єдина втіха для нього – його племінник. Коли всі змирилися з тим, що Уолтер потонув, Соломон йде на пошуки хлопця. Про свої поневіряння світом він писав у листах капітану Катлу, проте вони так і не знайшли свого адресата: «В першому моїм листі – з Барбадоса – я писав, що хоч рік ще й не минув, але мені хотілося б, щоб ви розпечатали конверт, бо там вказана причина мого від'їзду. Добре, Неде. В другому, третьому, може, й у четвертому листах – вони були з Ямайки – я писав, що перебуваю в тім же становищі, ніяк не можу заспокоїтись і повернутися додому, доки не знатиму з певністю, живий мій хлопчик чи загинув. В наступному листі, – здається, він був з Демерари... я писав, що так і не здобув певних відомостей. Я повідомляв також, що зустрів багатьох капітанів та різних моряків, які знали мене віддавна і підвезли мене на своїх кораблях, за що я скромно віддячив своєю роботою... Але коли одного дня до мене дійшло, Неде, – то було на Барбадосі, де я опинився вдруге, – що мій

хлопець в Англії, я, Неде, тут же сів на наступний корабель і поїхав додому» [1, 797]. Цілком зрозуміло, що довелося йому пережити, перш ніж старання Соломона винагороджуються: «За хвилину в обіймах приношеного бушлата оженився Уолтер, ще за хвилинку – Флоренс» [1, 794].

Отже, навіть невеликий екскурс у синтетичну романну форму Діккенса свідчить про суттєву і органічну присутність в ній драматичного елементу, що значно розширює епічні і ліричні можливості твору. Драматична дія розвивається в оболонці оповіді, де кожна деталь, вчинок, характер – кільця в ланцюгу необхідності. Наявність ознак трагедії постійно відчутна в оповіді автора. Драматичні сцени письменник намагається «вмонтувати» в розповідь про події, опис вчинків і переживань персонажів. Психологічний аналіз поглиблює драматизм того, що відбувається. Діалог виступає основною формою передачі драматичних картин. Помітну роль відіграє ритм оповіді, в якій розповідь і опис змінюються на «показ».

Список використаної літератури

1. Діккенс Ч. Домбі і Син / Ч. Діккенс. – К.: Дніпро, 1991. – 880 с.
2. Жлуктенко Н. Передмова / Н. Жлуктенко // Діккенс Ч. Домбі і Син. – К.: Дніпро, 1991. – С. 3-29.
3. Ивашева В. В. Творчество Ч. Диккенса / В. В. Ивашева. – М.: Наука, 1974. – 408 с.
4. Катарский И. М. Ч. Диккенс / И. М. Катарский. – М.: Просвещение, 1970. – 217 с.
5. Лібман З. Я. Ч. Діккенс / З. Я. Лібман. – К.: Дніпро, 1982. – 186 с.
6. Михальская Н. П. Ч. Диккенс / Н. П. Михальская. – М.: Наука, 1987. – 327 с.
7. Нерсесова М. А. Ч. Диккенс / М. А. Нерсесова. – М.: Наука, 1977. – 295 с.

Анотація. Автор статті розглядає питання самої оригінальності і вагомості драматичного елементу в синтетичній структурі роману Ч. Діккенса «Домбі і Син», через що його важко віднести до відповідного традиційного жанру.

Ключові слова: жанр, роман, оповідь, драма, структура, елемент, підтекст, стиль, синтез.

Summary. The author of the article investigates the questions of originality and importance of the dramatic element in the synthetic structure of Ch. Dickens's novel «Dombey and Son» and that's why it is difficult to be correspondent traditional genre.

Key words: genre, novel, narrative, drama, structure, element, style, synthesis.

УДК 821.161.1-1 Т.1/7.08

Синюк В.А.

МЕТАФОРА КАК ОСНОВА ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ МАРИИ ТИЛЛО

Среди феноменов сегодняшней русскоязычной поэзии Украины поэтический мир Марии Тилло занимает особое место. Талантливая представительница своего поколения, чья короткая жизнь была отягощена неизлечимой болезнью, она воспринимала действительность как некую цельность, как единство окружающего материального мира и внутреннего, духовного бытия, по своему ее интерпретируя Поэтесса создала свою метапоэтику, корни которой – в лучших традициях литературы прошлого века.

Характерной чертой поэзии Марии Тилло является активизация тропов. По мысли Ю. Лотмана, к тропам – как механизмам творческого мышления – тяготеют системы, «ориентированные на сложность, неоднозначность или невыразимость истины» [цит. по: 1, 9]. А поскольку стиль поэта, по доминации того или другого тропа, принято определять как «метафорический» или «метонимический», то поэзия Тилло определенно строится на метафорах: поэтесса, в своем стремлении охватить и соединить воедино разрозненные впечатления от, казалось бы, разбитого вдребезги мира, широко и охотно опиралась на метафору. Метафора же, по известному определению М. Ломоносова, сопрягает «далековатые» предметы, и служит в данном случае мощным средством художественного обобщения.

Поэтому нашей задачей является изучение характера и функции метафоры в поэзии Марии Тилло, специфики приемов создания метафорического образа.

Нельзя сказать, что эта особенность ее стиля совсем не подмечена литературоведами. Так, по определению доц. И. Прокофьева, «Марии Тилло присуще мощное метафорическое мышление»