

КОЛОРИСТИЧНО-ПРОСТОРОВІ ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ У НОВЕЛІ Р.-П. СТВІВЕНСОНА «НОЧІВЛЯ ФРАНСУА ВІЙОНА»

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград, Україна)

У статті досліджуються просторові та колористичні особливості новели Р.Стівенсона «Ночівля Франсуа Війона». Письменник виступає у цьому творі талановитим художником-графіком, що за допомогою чорно-білих опозицій та локального розмежування поділяє художній світ новели на мікросвіти життя і смерті.

The article deals with the problem of narration and graphic elements in R.Stivenson's story "A Lodging for the Night: a story of Francis Villon". Using the black/white oppositions the author divides the world in his story into two – of life and death.

Творчість Р.Стівенсона належить до неоромантичного напрямку, що його літературознавці почасти виділяють лише умовно. Зокрема автори «Літературного енциклопедичного словника» визначають неоромантизм як «низку естетичних тенденцій, що виникли в літературі європейських країн в кінці XIX – на початку XX століття як реакція на натуралізм» [1: 244], М.Терещенко підкреслює повне протиставлення неоромантизму натуралізму, «заперечення побутовізму та типовості» [3: 64].

Неоромантики, подібно до романтиків XIX століття, «оспівували мужність, подвиг та героїку пригод за незвичайних, часто екзотичних обставин» [1: 244]. Наслідування романтиків виявляється і у зображенні героя – особистості незвичної, мужньої, суспільного антагоніста. Слід відзначити, що неоромантики мистецьки опанували нові суспільні та наукові віяння, як то волонтаризм Ніцше та Шопенгауера та вчення З.Фройда [3: 64].

В.Урнов назвав Р. Стівенсона «романтиком особливого складу, не стільки прибічником, скільки антагоністом романтизму» [4: 251]. До зображення незвичайних пригод на екзотичному тлі Р. Стівенсон звертається у романі «Острів скарбів»; «Чорна стріла» – то свідчення його зацікавлення історичною тематикою; за проблематикою та сюжетними перипетіями, що стосуються зображення таємничих, надприродних явищ, «Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда» перегукується з готичним романом М.Шеллі «Франкенштейн».

Досліджуючи творчість Р.Стівенсона, літературні критики зупинялися переважно на аналізі його пригодницьких романів (Н.Д'яконова, О.Бельський), розглядали «Дивну історію доктора Джекіла та містера Хайда» у ракурсі розкриття двоїстості людської особистості, зупинялися на особливостях поетичної мови.

Ми спробуємо проаналізувати один з ранніх творів письменника – новелу «Ночівля Франсуа Війона» з точки зору геометрії та кольорової палітри художнього світу, на фоні якого відбувається ідейно-психологічне протистояння поета Війона та лицаря Енгеррана де ла Фейє.

У плані нарації твір є поєднанням графічності зображення та драматургічного епізоду бесіди Війона зі старим лицарем, оскільки з моменту їх зустрічі письменник мінімізує використання описів та авторської нарації. Р.Стівенсон розгортає діалог міні-п'єси на фоні власного графічного полотна, тому ми зупинимось на просторових та колористичних особливостях художнього світу новели.

Р. Стівенсон цінував творчість французького поета XV століття Франсуа Війона. Перу англійського письменника належить стаття «Франсуа Війон, науковець, поет та злодій». У новелі, яку ми розглянемо, Р. Стівенсон звертається до зображення однієї незвичайної ночі із життя шанованого ним літератора. Письменник починає твір розповіддю, як вночі у будинку біля цвинтаря Франсуа разом зі своїм другом і колегою Гі Табірї писав «Баладу про смажену рибу». Хоча Р.Стівенсон і високо ставив, як ми вище зазначили, творчість Війона, все ж у око впадає гротескно-пародійний спосіб зображення головного героя та відповідне ставлення автора до творчих здібностей поета. З цією метою англійський письменник акцентує увагу на тому, що талановитий літератор має труднощі із знаходженням рими до слова «риба».

Письменник ставить героїв у певні межі за допомогою деталей художнього часу й простору. Новела починається описом пори року й станом погоди. Дія відбувається наприкінці листопада, за вікном панує негода – сніг та вітер. Цим Р. Стівенсон антиципаційно підкреслює прагнення людини до домашнього затишку, що особливо цінується за таких обставин. Домівка, що є замкненим простором, стає своєрідним оберегом, зміцнює душевні сили, надає людині внутрішнього стрижня. Дім – це синтез архетипних батьківського та материнського начал. Снігопад як пейзажна деталь у новелі має двояке значення. Природа, мов білою ковдрою, вкрила все місто і витерла кордони між світами. Це можна простежити на рівні синтаксичної побудови речень третього абзацу твору: «Всі могили були порядно вкриті, високі білі дахи стояли навкруги у своєму поважному вбранні, шановані буржуа спочивали у ліжках, натягнувши ковпаки, не менш білосніжні, аніж ті, що були на їх будинках» [2: 339]. Світ мертвих (могили) та світ живих (будинки з їх мешканцями) однаково вдягнуті, Р. Стівенсон вдається також до порівняння живих людей із неживими предметами – їх житлом.

У реченні письменник розділяє два світи лише крапкою з комою.

Четвертий абзац починається описом будиночка біля цвинтаря, функція якого збігається з функцією абзацу в тексті. Описуючи цей тимчасовий притулок для своїх епізодичних героїв, письменник вдається до антиципації: це було єдине місце, де на той час не спали, і «це було очевидно не до добра» [2: 339]. Потім Р. Стівенсон звертається до опису персонажів, у розмови яких втручаються голоси природи, що також виконують антиципаційну роль, оскільки ревіння вітру Франсуа тлумачить як натяк на трагічну розв'язку: «Хіба не чуєте, як він завиває біля шибениці? – сказав Війон. – І всі вони там зараз танцюють диявольську жигу» [2: 340].

Героїв новели автор поміщає у закритий простір – таверну біля цвинтаря. Компанія, що збиралася у цьому тимчасовому помешканні, досить неоднорідна – поети, що пишуть баладу, монах, буржуа, які грають у карти. Функціонально-смилове навантаження цього прихистку змінюється. До вбивства одного з картярів – то ніби будка прикордонника між світами живих та мертвих. Скоріше навіть порожнисте потовщення на роздільній лінії між ними. Вбивство одного із картярів розриває оболонку мікросвіту в один бік і робить його одним цілим зі світом мертвих. Внаслідок цього енергія смерті та страху розриває тонкі стінки та прагне виходу, а входячи у дім, найперше знищує його душу – вогнище. Охоплені жахом герої підпадають під вплив гіпноотичних чарів смерті і затоптують вугілля. Таким чином, смерть зі свого боку (з боку цвинтаря) прориває тонку оболонку потовщення-таверни і перетворює його на нішу, подібну до тієї, куди письменник поміщає мертву повію. Тонкі стінки тимчасового прихистку не витримують, і руйнівна сила прориває оболонку й з іншого боку, перетворюючи замкнений простір на прохід. Продовжуючи аналогію з порожнистим потовщенням, зазначимо, що воно, подібно до повітряної кульки, здувається. Тимчасові мешканці вириваються назовні, стаючи енергетично-інформаційними носіями танатосу, кожен з них несе за собою смерть.

Письменник зосереджується на постаті поета Війона. Найвперше Р. Стівенсон акцентує увагу на зміні пейзажних деталей: природа піднімає завісу снігопаду, виводячи на сцену головного героя та смерть, що, мов тінь, переслідує його, та, мов суфлер, підказує, що робити.

Франсуа пов'язаний зі смертю власними кроками: «тепер, куди б він не пішов, усюди буде прикований до будинку на кладовищі Сен-Жан; куди б не подався, він сам собі протопче дорогу від місця злочину до шибениці» [2: 343]. Письменник позбавляє персонажа будь-яких докорів сумління, що не попередив злочину та втік з місця вбивства. Р. Стівенсон наділяє поета Війона лише перевісними інстинктами, передусім інстинктом самозбереження. Смерть, що його переслідує, має два обличчя — Монфоконська шибениця та мрець «з лисиною у вінку рудого волосся» [2: 343]. Патруль, який Франсуа помічає під час втечі, має для головного героя вигляд чорної плями на фоні білого засніженого міста, є також одним із привидів справедливої кари.

Своєрідним синтезом еросу й танатосу в новелі є мертва повія, яку герой знаходить на вулиці. Письменник вміщує жінку у своєрідну нішу-прихисток, оскільки сама вона є, хоч і

оксюморонним, та все є втіленням життєдайного еросу. Дві срідні монетки, які вона заробила та не встигла витратити, то алюзійне звертання до Нового Заповіту, а також сатарично-гротескне втілення життя, життєвої сили: бо «для гуляки гроші, то дещо живе та дієве, тонка завіса між ним та насолодою» [2: 344]. Побачивши «біляшки», Франсуа одразу ж починає будувати в уяві пов'язану з ними історію та її можливе продовження: жінка замерзла на порозі якогось вельможі, навіть не встигнувши витратити двох монеток. Ставлячи себе на місце нещасної повії, поет шкодує не про втрачене і негідно прожите життя, а про те, що до рота не донесла вона зайвого ласого шматка, що «губи зайвий раз зі смаком» не «причмокнули перед тим, як диявол забрав душу» [2: 345].

Поет спочатку відбирає невеликий заробок від померлої, проте, розлючений через втрату гаманця, жбурляє монетки на дорогу, аби потім намагатися знайти і з допомогою грошей від мерця забезпечити собі шматочок місця у світі живих. Проте це виявляється досить нелегко зробити, оскільки Франсуа давно втратив друзів через обурливі та жорстокі твори, в яких висміював знайомих. Письменник надає своєму персонажеві три спроби знайти прихисток. Спершу він стукає у двері до капелана. Священик зустрічає його брудною лайкою. Епізодичний персонаж дивиться на поета-злодія через заготоване віконце і не бажає впускати носія смерті у свій світ. У другому будинку поета зустрічають відром помийів. Відчай і страх смерті, котра вже наступає на п'яти, вселяють у Війона силу, і він впевнено стукає ще в одні двері. Енгерран де ла Фейє, що врешті запрошує до себе облитого помиями поета, є цілісною і впевненою у собі особистістю, що створює навколо себе невразливий до вторгнення смерті мікросвіт. Просторово володіння лицаря окреслюються різного роду оберегами: архетипною душею помешкання є вогнище; віру не стільки у Бога, скільки у власну правду, уособлене розп'яття, також функціональне навантаження має щит з родовим гербом, що є втіленням підсвідомої віри в захист предків.

За кольоровою гамою новела Р.Стівенсона подібна до графіки. Чорний та білий кольори, що їх переважно використовує письменник, проступають через пряме їх називання («якби пролітали у небі пізні птахи, острів Сіте бачили б вони, мов велику білу латку, а мости – мов тонкі білі шви на чорному полотні ріки» [2: 338]; патруль поет бачить, як ми вже зазначали, у вигляді чорної плями; також знаводився вже опис вкритих снігом будинків та цвинтаря), через предметні деталі, якісними показниками яких є білий (сніг) та чорний (нічне небо, тіні) кольори і субстантиву «біляшки» (англійською «the whites») на означення монеток.

На графічний фон письменник наносить кілька яскравих кольорових плям у золотаво-рудій гамі: руде волосся вбитого та золотавий посуд в оселі лицаря. Вогонь, як носій жовтогарячого кольору також зустрічається у тексті. Перша згадка про рожеву лисину у рамці рудого волосся є іронічно-трагічною антиципацією подальшого вбивства «обраного» (бо рудого). Ця яскрава пляма, мов привид, переслідує героя чорно-білим художнім простором новели, допоки увагу Війона не повертає золотий блиск кубків.

Таким чином, у творчості Р.Л.Стівенсона, як представника неоромантизму, можна простежити особливості, характерні для письменників межі століть, як то звертання до фрейдівського психоаналізу та мистецький синтез. У проаналізованій новелі «Ночівля Франсуа Війона» письменник виявив себе як талановитий художник, що доповнює графічні малюнки яскравими кольоровими плямами. Художній простір новели Р.Стівенсон поділяє на частини за допомогою чітких межових ліній, котрі визначають кордони мікросвітів життя і смерті. Майстерно виписане тло увиразнює внутрішні переживання, які письменник розкриває, ретардуючи художній час однієї ночі і цим загострюючи антагоністичне протистояння поета й воїна.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
2. Стівенсон Р.-Л. Твори в 5-ти томах. – К.: «Українознавство», 1995. – Т.1. – 348 с.
3. Терещенко М. Розвиток європейської прози на межі XIX – XX століть // Зарубіжна література в школах України. – 2005. – № 9. – С. 63 – 69.
4. Урнов В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. – М., 1970. – 432 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Козій – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: література Англії та США, українська література другої половини ХХ століття, проблеми літературного перекладу.

ПОВТОРНАЯ НОМИНАЦИЯ С ОПИСАТЕЛЬНО-УТОЧНЯЮЩИМИ ОТНОШЕНИЯМИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ К. СИМОНА

Алёна АНТИПОВА (Полтава, Украина)

У статті проводиться аналіз конструкцій повторної номінації з описово-уточнюючими відносинами в аспекті динаміки змісту в одному висловленні і у кількох пов'язаних між собою висловленнях у художній прозі К. Симона.

The article considers multiple nomination constructions with descriptive and specifying relations in the aspect of contents dynamics in one utterance and in several interrelated utterances in the prose by C. Simon.

При анализе повторной номинации (далее – ПН) в функциональном плане важным представляется прежде всего толкование её прототипической конструкции, которая, с нашей точки зрения, основывается на соотносящихся между собой эквивалентных семантико-референтных и синтаксических отношениях между компонентами ПН [1; 2].

В художественной прозе К. Симона преобладают конструкции с разными видами несоответствия семантико-референтных и синтаксических отношений. Целью статьи является анализ различного рода несоответствия таких отношений между компонентами описательно-уточняющих конструкций ПН.

В динамике содержания художественного дискурса при прогрессирующем характере номинации повторы подобной номинации, т.е. её компоненты, синтаксически эквивалентны, в то время как семантико-референтные отношения эквивалентности этих номинаций – слабые. М. Форсгрэн подчёркивает, что в этом случае первая номинация, будучи эксплицитной, представляет собой или гипероним (второй компонент Y относится ко всей синтагме), или проформ (*ça, cela, ce que, quelque chose*), или же наречие с обстоятельственным значением (чаще всего временным или пространственным) [5: 600]. Естественно, что подобные номинации кореферентны, однако поскольку второй компонент Y полностью или частично относится к референту первого компонента, то возникающая при этом кореференция является слабой, поскольку второй компонент, по сути, реализует лишь виртуальную кореференцию. Поэтому при наличии отдельных компонентов их номинация, по сути, не разделена, сохраняется лишь содержательная прогрессия, обусловленная своеобразной «замедленной референцией» в динамике повествования.

Для идеостилия К. Симона характерно возникновение в структуре ПН пространственно-временной референции в два этапа. В этом случае первый компонент X сам по себе семантически расплывчат и отличается неполной формулировкой при наличии временной или пространственной анафорической или дейктической референции:

(1) *La cérémonie eut lieu un peu plus tard, comme octobre finissait, à l'arrière du front, sur le plateau de Valmy où devant un ciel gris se découpait en noir la statue du général (A 57).*

(2) *Autre portrait, à l'huile celui-là, exécuté vraisemblablement peu avant (c'est-à-dire à l'époque de son commandement en Italie mais quelques années après le dessin) (G 62).*

(3) *puis comprenant qu'elles (les bombes) faisaient ici (c'est-à-dire en ville, le bruit répercuté par les façades) le double de tapage (G 298).*

В примере (1) пространственно-временные родовые анафорические (*un peu plus tard, peu avant*) или дейктические референции (*ici*) обобщаются в референции *comme octobre finissait* или уточняются другой более полной и точной анафорической референцией (см. примеры (2), (3)). В примере (1) во втором компоненте ПН динамика содержания представлена в виде перехода от более общей и расплывчатой (*à l'arrière du front*) к более точной и конкретной референции (*sur le plateau de Valmy*). Этот вид конкретизирующей референции с именем существительным собственным представляет второй этап пространственно-временной референции и очень редко встречается у К. Симона, сам по себе создавая эффект локализации действия в неожиданном историческом месте: