

12. Бовуар де С. Очень легкая смерть : [повести, эссе] / Бовуар де С. ; пер. с фр. Б. Арзуманян. – М. : Республика, 1992. – С. 261–361.
13. Делёз Ж. Различие и повторение / Делёз Ж. ; пер. Н. Б. Маньковской. – М. : ТОО ТК Петрополис, 1998. – 384 с.

УДК 82.111-312 Лоур.09

Валерій Панченко

МОДЕРНІЗМ Д. Г. ЛОУРЕНСА ТА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В АСПЕКТІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

У статті досліджуються проблеми інтертекстуальності прози Д. Г. Лоуренса та В. Винниченка. Відповідно до теоретичних основ інтертекстуальності, які заклали Ю. Кристева, Р. Барт й інші дослідники, проаналізовано наративну прозу англійського й українського авторів у контексті європейських літератур, виявлено новизну в трактуванні теми статі, з'ясовано літературну полівалентність романної творчості Лоуренса та Винниченка.

Ключові слова: інтертекстуальність, полівалентність, гендер.

Панченко Валерій. Модернізм Д. Г. Лоуренса и Владимира Винниченко в аспекте интертекстуальности. В статье исследуются проблемы интертекстуальности прозы Д. Г. Лоуренса и В. Винниченко. Исходя из теоретических основ интертекстуальности, заложенных Ю. Кристевой, Р. Бартом и другими исследователями, анализируется нарративная проза английского и украинского авторов в контексте европейских литератур, выявляется новизна в трактовке темы пола, выясняется литературная поливалентность романистического творчества Лоуренса и Винниченко.

Ключевые слова: интертекстуальность, поливалентность, гендер.

Panchenko Valery. Modernism of D. H. Lawrence and Volodymyr Vynnychenko in the Aspect of Intertextuality. The following article researches the problems of intertextuality in the prose of D. H. Lawrence and V. Vynnychenko. Basing on the theoretical foundation laid by J. Kristeva, R. Bart and others it analyses narrative prose of Ukrainian and English authors in the context of European literatures. The article discloses the newness in the interpretation of gender theme. It elucidates literature polyvalency of Lawrence and Vynnychenko's novel writing.

Key words: intertextuality, polyvalency, gender.

Мета цієї статті – дослідити інтертекстуальні аспекти модернізму Д. Г. Лоуренса та В. Винниченка.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Хоча термін *інтертекстуальність* був запропонований, як відомо, ученицею Ролана Барта Юлією Крістевою, класичне визначення цього терміна належить таки Бартові: “Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах: тексти попередньої культури й культури оточуючої. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат” [1, 413–423]. Крістева, ідучи слідом за концепцією “поліфонічного роману” М. Бахтіна, сформулювала своє трактування інтертекстуальності як використання поезики твору у структурі іншого твору, що присутнє в експліцитному чи імпліцитному вигляді й котре потребує особливого аналізу для свого виявлення. Так, термін інтертекстуальність можна трактувати як перекодування чужого тексту у власних художніх цілях [9, 64].

Б. В. Томашевський у 20-х роках ХХ століття теж розглядав поняття міжтекстових зв’язків як багатопланове явище. До нього питання впливу одними письменниками на інших зводилося лише до пошуку в текстах запозичень та ремінісценцій. Він же вважав, що справжнім завданням літературознавства повинно бути виділення різних типів текстових подібностей, таких як несвідоме відтворення літературних констант, усвідомлений натяк, посилення на творчість письменника і, нарешті, випадковий збіг [12, 210–213].

Систематична класифікація міжтекстових взаємодій запропонована французьким ученим Ж. Женеттом. У своїй праці “Палімпсести: Література другого ступеня” (1982) Ж. Женетт пропонує таку класифікацію інтертекстуальної взаємодії: 1) інтертекстуальність (присутність в одному тексті двох чи більше текстів); 2) паратекстуальність (відношення тексту до свого епіграфа, післямови); 3) метатекстуальність (коментар до передуючого тексту); 4) гіпертекстуальність (пародіювання одним текстом іншого); 5) архітекстуальність (жанровий зв’язок текстів) [14, 1–7].

У сучасному літературознавстві термін інтертекстуальність є широко вживаним й авторитетним. Він використовується на позначення загальної сукупності міжтекстових зв’язків, у складі яких не лише автоматичне та безсвідоме цитування того чи іншого текста-попередника, але й усвідомлені та цілеспрямовані посилення на попередньо написані тексти.

Із концепцією інтертекстуальності Ю. Крістевої перегукуються поняття, моновалентного й полівалентного тексту, запропоновані Цветаном Тодоровим у праці “Поетика”. Моновалентний текст – це такий твір, що не має жодних подібностей і збігів в історії літератури, тобто в попередньо написаних творах, а полівалентний текст – абсолютна протилежність, це текст, що викликає в читача певні асоціації, які впливають із раніше прочитаних текстів інших авторів [11, 58]. Зрозуміло, що, як зауважує Ц. Тодоров, полівалентний текст – об’єкт підозрілого ставлення з боку критиків та істориків літератури, адже такий тип тексту можна розглядати як плагіат. Зрештою, Тодоров припускає, що єдиний спосіб для історії літератури, у який можна виправдати поняття полівалентного тексту – це пародія, адже пародія – це і є копіювання раніше написаного тексту шляхом висміювання його характерних рис.

Доречно зазначити, що В. К. Винниченко, відштовхуючися від творів українського класика, зокрема роману Панаса Мирного “Повія”, обирає саме таку стратегію авторської поведінки. В. Винниченко в романі “Чесність з собою” іронізує над стереотипом героїчно страждаючої жінки, реалізованим у Панаса Мирного [8]. Тодоров стверджує, що є помилковим уважати текст, який посилається на попередній йому текст його заміною. До того ж, як переконує вчений, відношення між цими двома текстами не обов’язково проста еквівалентність, а навпаки, вони відрізняються один від одного своїм розмаїттям. У полівалентному тексті слова відсилають нас відразу у двох напрямках, і ігнорування того чи іншого напрямку, на думку Тодорова, призводить до нерозуміння тексту [11, 58].

У зв’язку з теорією інтертекстуальності доречно згадати теорію Г. Блума про страх впливу, у якій він теж піднімає проблему комплексу вторинності, повторності, що виникає у поета. Блум говорить про спробу відштовхнутися від попередників, які впливали на послідовників чи могли б повпливати, декларуючи свою першість. Щоправда, теорія Г. Блума пов’язана з поезією, але Р. Рорті припускає, що Г. Блуму хотілося б розширити поняття “поет” і застосовувати його не лише до тих, хто пише вірші, а й до творців інших жанрів теж [10, 54], чи критики загалом, про що говорить сам Г. Блум: “Головною метою моєї книги, безсумнівно, стане виклад критичних поглядів одного читача в контексті як критики, так і поезії його

покоління, постійна криза яких картає його більш за все, а також і в контексті його особистого страху впливу” [3, 16].

За Г. Блумом, кожен поет, перечитуючи праці свого попередника, ризикує опинитися під впливом його праць і виховує в собі страх цього впливу, який може “поховати” його власну геніальність і оригінальність. Тут Г. Блум запропонував поняття “сильних” і “слабких” поетів, де слабкими вважаються ті, хто піддається впливові попередників, а відтак стає аутсайдером, ніким не згаданою постаттю, а сильний (доречним буде зауважити, що Г. Блума слабкі поети взагалі не цікавили, його об’єктом є лише сильні поети [3, 11]) – це той, хто у своїх творах стає конкурентоспроможним (спроможним створити на базі попереднього свій стиль) щодо свого попередника, подолає свій страх перед впливом, і тоді саме він стає попередником для когось іншого, тобто він стає об’єктом страху впливу. Спершу страх блумівських поетів – це страх перед тим, що вони можуть закінчити своє існування у світі, котрого вони ніколи не створювали, а лише успадкували [10, 54].

Відповідно до поняття “чужого слова” в М. Бахтіна, інтертекстуальності в Ю. Кристевій, моно- і полівалентності в Ц. Тодорова і, нарешті, страху впливу Г. Блума, поглянемо на можливі запозичення і схвалення, чи, навпаки, полеміку у творах В. К. Винниченка й Д. Г. Лоуренса. Як зазначає І. В. Папуша в одній зі своїх праць: “В українському реалістичному романі мотиви народного бунту і зведеної дівчини стали домінуючими, перетворившись на свого роду топи бунтарства і проституції” [8]. Власне, Панас Мирний і є одним із найяскравіших представників цієї доби вітчизняної літератури. У той час, коли Панас Мирний створював свої праці, керуючися концептами реалізму, В. Винниченко з реалізмом полемізував, а з “повії” Панаса Мирного іронізував. Так, іронічна нотка щодо проституції у Винниченковому романі “Чесність з собою” відчувається вже на початку, коли розповідач знайомить читача із сестрою Мирона, Марусею, яка, власне, і є втіленням Винниченкової проститутки: “– Чекає... І нікаких сібе. Драстуйте. А це ваш дружок? – показала вона на Тараса, хитнувши головою. – Ну, драстуйте й вам.. Чого конфузитесь? Загуляла я, Ронька... І додому ночувать не прийшла...” [5, 8]. Далі розповідач дає можливість побачити, що така говірка для Марусі була явищем незвичним і викликає в Мирона посмішку: “Мирон з усміхом

дивився на сестру. Вона вмiла правильно вимовляти це слово, i взагалi чисто, балакала й по українськи, i по-руськи, коли ж вживала жаргон, то тiльки жартом. Але тепер вона не посмiхалась i, очевидно, хотiла, щоб слова її було прийнято якомога серйознiше” [5, 8].

Також Винниченкiв твiр перегукується iз твором Панаса Мирного у поняттi контрастностi персонажiв. У Мирного – це Христя (героїня)/ Марина (антигероїня), у Винниченка – Дара/Маруся. Власне, таке протиставлення у Винниченка не випадкове. Хоч Дара не проститутка, все ж вона повстає в цiй ролi перед читачем тодi, коли приходиться до готелю як “клiєнт” (iз метою скористатися послугами мужчини-проститутки). Але коли Маруся – це практично iдейно сформована проститутка, то Дара це робить лише задля експерименту, коли Маруся – це слабка, безвiдповiдальна й iнодi iнфантильна жiнка, то Дара – постать сильної жiнки з бунтарською налаштованiстю.

Також у Винниченка трапляються i промiжнi характери, такi як Оля, котра подiбно до Христі хоче стати проституткою через обставини, що склалися (як i щодо героїни Панаса Мирного цi обставини передбачають лише матерiальний бiк). Якщо порiвняти персонажi Олi й Марусi, то Марусi теж вiдведена роль антигероїни, адже Оля приймає таке рiшення, не бажаючи цього: “– Так, так! Я рiшила! Я сьогондiя пiсля Тараса це вiршила. Не можу бiльше! Я не можу дивитись. Я мушу... Ви ж нiчого? Правда? Та й що тут такого? Я буду так само служити людям, як i всi. Тiльки я спочатку до Салдiєва... Вiзьму сто карбованцiв, вiддам нашим, а тодi вже туди. I просто у дiм, просто у дiм, в самий справжнiй, де... все це. А може менi й в доми одразу дадуть сто карбованцiв? Дадуть чи нi? Я гадаю, там не дадуть. Ну, все одно, я спочатку до Салдiєва...” [5, 8], а Маруся йде в дiм розпусти через своє покликання (принаймнi вона так вважає: “Дорогий, рiдненький Роню! Прости мене, погану, але не можу инакше, iду таки. Не шукай i не витягай мене бiльше. Не треба, прошу та благаю тебе. Ти сам казав, щоб не примушувати инших жити так, як ти думаєш. Нехай живуть, як самi можуть. А за помiч твою я тебе до кiнця мого життя не забуду. Ти моя єдина любов, а всi... (закреслено). Кожному своє життя, ти живи так, а я так. Менi так краще буде, хоч тебе не буду мучить, бо ти хоч i не показуєш, а менi все здається, що ти соромишся за мене. Не сердься, менi все так здається” [5, 8]. Як зазначає I. Папуша, “героїня засвоює властиву для

цієї ролі ментальність, яку нав'язує їй суспільство та клієнти” [8]. Проте чи можна в такому випадку вважати Марусю антигероїнею? З погляду реалізму – скоріше за все, так, з точки зору Винниченкового модернізму (а саме, “чесності з собою”) – антигероїнею, скоріше, можна вважати Олю, тому що вона приймає рішення стати проституткою не з власного бажання.

Слід зазначити, що деякі позиції реалізму, зокрема Панаса Мирного, В. Винниченко все ж таки взяв на озброєння. Так, наприклад, візьмемо питання відсутності статевого акту у творах і Винниченка, і Мирного, що виявляється дивним, адже, пишучи про проститутку, вони не ставили собі за мету висвітлення таких деталей, що нашттовує на думку не зовсім демократичного висвітлення думки авторів, на відміну від того ж Лоуренса, який, незважаючи на заборони й переслідування літературної інквізиції та армії критиків, описав цей акт.

Також і Мирний, і Винниченко вдаються до такої, на перший погляд, незначної деталі, як чаювання і вживання алкогольних напоїв, які контрастують одне щодо іншого як “родинне життя – повійницькому” [8]. Так, коли Маруся практично скоряється своїй долі повії, удається до алкогольних напоїв: “Ну, а тепер я випью, все одно вже тепер... Вона криво посміхнулась, стукнула денцем об долоню й просто з горла почала жадно пити” [5, 31] чи: “Іноді Маруся йшла кудись і верталась на підпитку, або зовсім п'яна” [5, 141]. Чаювання згадується в романі тричі, і характерним є те, що всі три рази чаювання передбачає “символічний вибір між родинним життям і статусом повії” [8], для повії (Марусі), коли вона повертається додому, Мирон пропонує попити “чайка”: “А може, Марусю, самоварчика поставить? Чайку напьемось... Га?” [5, 141], у такий спосіб він у черговий раз ставить її перед вибором того, яким життям продовжити своє життя. Подібну ситуацію ми спостерігаємо наприкінці роману, коли вже Маруся ставить самовар і готує чай для Мирона й Дари: “– Панове! Чай готовий! – крикнула з передпокою Маруся” [5, 156], що символізує не лише присутність Дари в цьому домі як майбутньої господині, а й остаточне вирішення Марусі щодо продовження свого життя.

У Д. Г. Лоуренса ж точкою творчої опори послуговував французький письменник Гюстав Флобер, хоча полемізував Лоуренс із критикою вікторіанської Британії. Як зауважує Михайло Веллер “Англіїці

перестали бути великим народом ще перед Першою світовою війною. У літературі наслідком цього стали Д. Г. Лоуренс і Річард Олдінгтон: знищення ханжеської та великодержавної вікторіанської моралі. Та ці двоє, як і інші, її не знищували – вони лише констатували її падіння. А без констатацій воно відбулося ще до Першої світової, десь на межі 1910 року” [4, 260].

Отож полівалентність Лоуренса найяскравіше простежується на прикладі романів “Коханець леді Чаттерлей” Лоуренса і “Пані Боварі” Флобера. Своєрідну подібність можна прослідкувати чи прослухати вже в назвах романів. Емма Боварі виховується в монастирі й з дитинства мріє про романтичне кохання: “... Руо виховувалася в монастирі урсулинок, дістала, як то кажуть, *прекрасну освіту*, отже, танцює, малює, вишиває, знає географію і бринькає на фортепіано...” [13, 36]. Констанс Чаттерлей здобуває освіту за кордоном і прагне палких та рівноправних розмов із чоловіками: “Вони вільно жили в студентській сім’ї, сперечалися з чоловіками на філософські, соціологічні й художні теми, вони були такі ж розумні, як і чоловіки... і були вільні. Вільні! Велике слово. У відкритому світі, у ранковому лісі, з хтивими й горластими юнаками...” [6, 7–8]. Коли Констанс і Емма виходять заміж, їхня доля дуже подібно складається аж до кінця роману. Якщо в Констанс Чаттерлей залишається хоч якась перспектива на подальше “щасливе” життя, то флоберівська героїня, повністю розчарована й розбита і морально, і матеріально (чоловіки, до котрих вона відчувала щось на кшталт кохання, відвернулися від неї), закінчує життя самогубством.

Так, перед нами дві героїні – представниці різних літератур. Продовжимо розвідку з їхнього подружнього життя. Уже пані Боварі переїжджає до свого чоловіка у провінційне містечко, згодом втрачає почуття до свого чоловіка й розчаровується в ньому: “А хіба ж мужчина не повинен знати всього, відзначатися у всіх сферах людської діяльності, втаємничувати жінку у всі пориви пристрасті, у всі тонкощі й секрети життя? А от він нічого не вчив її, нічого не знав, нічого не бажав. Він гадав, що Емма щаслива! І її дратували його благодушний спокій, його вайлувата безтурботність і навіть щастя, що вона дарувала йому” [13, 57]. Подібно до Емми, Констанс теж переїздить до маєтку свого чоловіка, розташованому в передмісті провінційного шахтарського містечка. Спершу Констанс вабить молодий Кліффорд Чаттерлей, але згодом вона бачить, що це не кохан-

ня, а лише жертва: “Вони з Коні любили одне одного в сучасній відстороненій манері. В ньому набралось надто багато болю, його каліцтво стало надто великим потрясінням, щоб він міг залишитися впевненим і легковажним. Він був ображений. А тому Коні прикипіла до нього всім серцем” [6, 22]. Не дивно, що розчарування спричиняє апатію і депресію і в Емми, і в Констанс.

Обидві героїні починають роздумувати про приреченість і непотрібність, про неможливість самоствердитися. Страждає Флоберова Емма Боварі: “Невже вони отак і тягнутимуться нескінченною низкою – сірі, буденні, порожні? У людей навіть найбанальніше життя скрашається можливістю якоїсь переміни. Часом одна-однісінька пригода тягне за собою незчисленні перипетії, певну зміну декорацій А в неї – нічого. Певно, так од бога судилось. Майбутнє здавалося темним коридором, в кінці якого були наглухо забиті двері” [13, 77–78]. Такі ж емоції переживає і Лоуренсова Констанс Чаттерлей: “Що ж, така їхня доля – приречені, як і все інше! Жахливо, але навіщо вператися? Нічого не вдієш. Усе йде своїм шляхом. І життя, як усе інше!” [6, 19].

Також в цих авторів відчувається перегук і у сфері адюльтеру. Емма відчуває прихильність і симпатію до молодого помічника нотаріуса Леона, який їй видається привабливим: “Який він милий!” [13, 114]. Судячи з наведеної цитати, її палке захоплення – це лише плід її ненависті до чоловіка, байдужості до рідної дитини й патологічного бажання належати до вищого класу, адже розповідач дає читачеві можливість припустити, що Еммі лише здається, ніби Леон привабливий, а пізніше – що вона в нього закохана: “Вона була закохана в Леона...” [13, 120]. Подібна ситуація складається і в Констанс, коли в неї з Майкалісом (молодим письменником) відбувається щось подібне до роману, таке собі захоплення і задоволення (щоправда невдале) плотських бажань. Її також щось вабить у чоловікові, але, як і в попередньому випадку, вона не знає, що саме: “Було в ньому щось таке, що сподобалося Коні” [6, 32]. Пізніше Констанс так само починає видаватися, що вона закохана: “Коні закохалася в нього...” [6, 41]. Щоправда, позашлюбні взаємини в обох героїнь складаються не зовсім вдало. Емма спершу приховує свою симпатію до Леона, а потім він від’їжджає до Парижа і під впливом її вдової зневаги не здогадується про її прихильність до нього й не

робить жодних акцій щодо їхнього зближення. Це засмучує Емму, після чого вона перебуває в депресивному стані, що позначається на її здоров'ї та зовнішньому вигляді: “Емма змарніла, щоки її зблідли, лице видовжилось” [13, 119]. Констанс, на відміну від Емми, має любовну пригоду з Майкалісом, але розчаровується в ньому як у коханцеві: “Він пробуджував у жінці дивне співчуття, порив і дивне, палке фізичне бажання, її фізичного бажання він не задовольняв – він завжди так швидко доходив до краю, закінчував, тоді падав їй на груди, відновлюючи своє самовладання, в той час, як вона лежала вражена, розчарована, вбита” [6, 43]. У їхніх взаєминах теж відбувається колапс, і її здоров'я та зовнішність так само зазнають змін: “Досить великі груди мали грушеподібну форму. Та вони здавалися трохи нестиглими, кислуватими, ніби не на своєму місці. І її живіт втратив свіже округле сяйво часів молодості, часів того німецького хлопця, який справді фізично любив її. Тоді, юний і жадаючий, цей живіт мав свій справжній вигляд. Тепер він ставав в'ялим і хоч плоскішим, тоншим, та це була в'яла тонкість. І стегна, колись такі пружні й сяйливі в своїй жіночій округлості, якимось чином так само ставали пласкими, в'ялими, незначними” [6, 104–105].

Підсвідомо героїні прагнули досвідчених чоловіків, а не юних хлопчаків (Хоч Майкалісові і тридцять років, розповідач представляє його читачеві саме як юнака, який фактично є однолітком Кліффорда) із мінімумом досвіду, що можна побачити зі слів розповідачів у кожному романі. Констанс знаходить кохання свого життя – Олівера Мелорза, напіврозлученого тридцятидев'ятирічного лісника, найнятого її чоловіком-аристократом, а Емма – Родольфа Буланже, неодруженого тридцятичотирирічного поміщика. У “досвідчених” взаєминах у романах теж відчутні нотки запозичення, як, скажімо: перший сексуальний зв'язок – в Емми з Родольфом він відбувається у лісному курені, у Констанс із Мелорзом – у хижці лісника.

Перший статевий досвід із “новим” чоловіком в обох випадках не приносить героїням нічого, крім сліз. Емма не зовсім охоче скорилася чоловікові, що викликає в неї розпач: “...і, напівнепритомна, вся в сльозах, здригаючись і ховаючи обличчя, вона віддалася” [13, 171]. Констанс віддається Мелорзу теж у розпачі: “Вона відвернула обличчя і плакала наосліп з усім болем самотності свого покоління. Раптом його серце розтопилося, він простягнув руку й доторкнувся пальцями

до її коліна... І вона знала, якщо вона віддалася чоловікові, значить, це насправді” [6, 175–177]. Хоча пізніше ці чоловіки виявляються пристрасними коханцями й жінки переконуються, що вони не помилялися. Жінки бажали кохати й бути коханими, єдиним змістом їхнього життя стали побачення з цими чоловіками. Щоправда, кінцівки романів різняться. Пані Боварі – безперспективна жінка, яка стоїть перед вибором: знайти гроші й уникнути ганьби, чи покінчити життя самогубством. Вона врешті-решт вибирає другу альтернативу, бо, як виявилось, чоловіки, до яких вона відчувала щось на кшталт закоханості, виявилися неспроможними взяти на себе сміливість сплатити її борги (доречно зауважити, що боргів вона надбала завдяки саме цим чоловікам (Леону і Родольфу), адже їм вона купувала дорогі подарунки). У такий спосіб автор показує, що героїня його роману безвідповідальна, а персонажі-коханці – боягузливі егоїсти, на що вказує резюме роману про подальшу долю всіх більш-менш важливих персонажів. Доля ж Констанс складається хоч і не фатально, але не так вже й прозоро, адже Кліффорд відмовляється дати їй розлучення, а Мелорз як представник нижчих класів не зможе нічого вдіяти, окрім як сподіватися на краще.

Висновок. Ми простежили, що творчість і Винниченка, і Лоуренса, згідно з Тодоровською концепцією, далеко не моновалентні, адже сліди інших письменників й епох присутні в їхніх творах. Будучи глибоко інтертекстуальними, ці автори виразили власну оригінальність і новизну ідей та переконань, що засвідчує нищівний тиск критики, яка всіляко намагалася вплинути на рецепцію творчості письменників.

Література

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : [б. и.], 1975.
3. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Х. Блум ; пер. с англ. / пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.
4. Веллер М. И. Слово и профессия : как стать писателем / М. И. Веллер. – М. : АСТ Москва, 2008. – 542 с.

5. Винниченко В. Чесність з собою. Електронна Бібліотека Української Літератури, КІУС. – Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/elul/Vynnychenko/Chesnist/index.html>. – 158 с.
6. Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чатерлей / Д. Г. Лоуренс / пер. з англ. Соломії Павличко. – К. : Основи, 1999. – 461 с.
7. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич ; пер. з пол. О. Галета. – Л. : Літопис, 2007. – 316 с.
8. Папуша І. Наративні моделі українського реалізму (Панас Мирний і топос проституції) / І. Папуша // Біблія і культура. – Чернівці : Вид-во ЧНУ, 2006.
9. Попова І. М. Інтертекстуальність художественного творчествa : учеб. посіб. – Тамбов : Изд-во ТГТУ, 1998. – 64 с.
10. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М. : Рус. феноменол. о-во, 1996. – 147 с.
11. Тодоров Цв. Поетика / Цв. Тодоров // Структурализм : “за” и “против” : сб. ст. – М. : Прогресс, 1975. – 113 с.
12. Томашевский Б. В. Пушкин – читатель французских поэтов / Б. В. Томашевский // Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. – М. : [б. и.], 1923. – С. 210–213.
13. Флобер Г. Пані Боварі. Проста душа / Г. Флобер ; пер. з фр. Миколи Лукаша та Михайла Гайдая. – Х. : Фоліо, 2005. – 399 с.
14. Genette Gerard. Palimpsests. Literature in the second degree. – Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.

УДК 82.091

Олена Пасічник

ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ У В'ЯЗНИЦІ (за творами в'язнично-таборової тематики)

Статтю присвячено особливостям зображення людини, випробуванням її тіла й духу у в'язниці на прикладі творів М. Нарокова, У. Самчука, О. Солженіцина. Крім ситуативної типології, письменники звертають увагу на внутрішній світ арештованих, а також на другий етап ув'язнення, коли людину поміщають у спеціальне приміщення.

Ключові слова: М. Нароков, У. Самчук, О. Солженіцин, арешт, в'язниця, образ в'язничного світу, тілесні страждання, внутрішній світ.

Пасічник Елена. Особенности изображения человека в тюрьме (по произведениям тюремно-лагерной тематики). Статья посвящена особенностям изображения человека, испытаниям его тела и духа в тюрьме на примере