

ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЯ В РОМАНАХ В.ПІДМОГИЛЬНОГО “МІСТО” ТА ГІ ДЕ МОПАССАНА “ЛЮБИЙ ДРУГ”

Анотація. Вітчизняна наука про літературу має досвід порівняння творчості В.Підмогильного та Гі де Мопассана, однак додаткового огляду потребує атрибутивне наповнення світу головних героїв романів “Місто” та “Любий друг”.

Ключові слова: порівняльне літературознавство, міжлітературні зв’язки, світоглядні трансформації, етичні константи, концептуальна своєрідність, урбаністичний простір.

Resume. Domestic literature science has an experience of comparison of V. Pidmogylnyu and Gi de Mopassan, but an additional review is needed for the attributive filling of world of protagonists in novels “City” and “Dear friend”.

Key words: comparative literary criticism, interliterary relationship, world view transformations, ethics constants, conceptual originality, urbanistic space.

Перший вихід роману В.Підмогильного “Місто” викликав низку критичних відгуків, у яких вже накреслилася тенденція до порівняльного аналізу цього тексту з романом Гі де Мопассана “Любий друг” як найбільш близького в ідейно-тематичному плані.

Пізніше Ю.Лаврінченко у книзі “Розстріляне Відродження”, аналізуючи сюжетну основу “Міста”, пише, що автор в “запозиченій манері” Бальзака чи Мопассана подає в своєму романі біографію українського селяка, який прагне завоювати місто [3].

Натомість Ю.Шерех “Місто” В.Підмогильного як роман соціальний вважає текстом, що належить “до школи Бальзака й Мопассана”. Проте у розділі книги “Не для дітей” “Людина і люди (”Місто” Валеріана Підмогильного)” дослідник уточнює: “Воно урбаністичне і протинародницьке самим підходом, творчою методою автора [14,85]. Саме намагання схопити й відтворити безупинний плин життя стає метою й методою. В цьому і, мабуть, лише в цьому сенсі “Місто” Підмогильного вийшло з школи Мопассана” [14, 85].

На те, що герой В.Підмогильного дещо подібний до відомого героя Гі де Мопассана, вказує В.Шевчук [13, 10]), зауважуючи й те, що Степан Радченко “складніший, неординарніший, ...небезпечніший” за Жоржа Дюруа [13, 10].

Звертаючись до екзистенціального дискурсу української літератури 20-х років ХХ-го століття та виокремлюючи інтелектуальних романістів, С.Павличко пов’язує цю традицію з французькою романістикою (“У Підмогильного це психологічний роман у стилі Гі де Мопассана й Оноре де Бальзака, яких перекладав український письменник”) [9, 215]. Й українських інтелектуальних романістів, на думку авторки, цікавить “...людина з її універсальними проблемами, людина поза історією й суспільним буттям” [9, 215].

В.Мельник вважає, що у випадку з життєописанням провінціала, який підкорює нові соціальні обшири в романі “Місто”, не можна говорити про звичайне наслідування, “...досвід великих попередників В.Підмогильний сприйняв як високу школу творчості, що живило його прагнення

утримати свою оригінальність на тлі всезростаючої фактографічності...” [6, 182].

Р.Мовчан приваблює “естетична відкритість” українського модерністичного роману, до яких належить і “Місто” В.Підмогильного (див. статтю “Український модерністичний роман: “Місто”, “Невеличка драма” В.Підмогильного”).

Можливо, як прояв “ефекту відкритості”, що є атрибутивним компонентом модерного мислення, можна розглядати “діалог” Гі де Мопассан – В.Підмогильний саме як інтертекст романістики, тематично присвяченої освоєнню нового життєвого (географічного, соціального, духовного) простору людиною, яка в процесі цього освоєння-завоювання проходить складний процес самоозначення.

В.Підмогильний, талановитий перекладач із французької, є автором перекладів і творів Гі де Мопассана. Проте тривалий час після того, як українського прозаїка було репресовано, ці блискучі переклади видавали без посилання на його ім’я.

У романах В.Підмогильного “Місто” та Гі де Мопассана “Любий друг” типологічну спорідненість бачимо вже в тому, що вони тематично сконцентровані на спостереженні за долею головних героїв. В.Мельник у монографії, присвяченій В.Підмогильному, проводячи паралелі між творчістю Гі де Мопассана та В.Підмогильного, пише: “Подібність деяких епізодів з життя центральних героїв обумовлювалася типовістю фабульних ситуацій, широко знаних у світовій літературі: честолюбні заміри провінціала в справі “завоювання” великого міста, яке для нього є омріяним символом, уособленням майбутнього “бути чи не бути” [6, 181 – 182].

Точка зору авторів цих творів також є схожою: вони відсторонені об’єктивні спостерігачі над тим, що відбувається з їхніми персонажами або ж (у крайньому випадку) іронічні коментатори, котрі, однак, не поспішають винести свій присуд, залишаючи право *вибору себе* за героями.

Типологічну спорідненість самих героїв українського та французького авторів забезпечує спрага завойовництва, підкорення нового простору – соціального, культурного. Обидва герої мають у своїй біографії військове минуле. Жорж Дюруа – колишній унтер-офіцер, що воював у Африці (в Алжирі, де

добре засвоїв науку “законного” грабування), а в життєвому досвіді Степана Радченка були “повстанство за гетьмана, боротьба з білими бандами...” [12, 27].

У сучасних літературознавчих студіях існує досвід співставлення у певних аспектах стилів В.Підмогильного та Гі де Мопассана, і тут слід зупинитися на емоційних реєстрах письма згаданих авторів, на їх інтелектуальній стратегії.

Варто зацентувати увагу на співставлюваних у змістовному плані наступних моментах двох романів. У творі В.Підмогильного це епіграфи: “Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола...”; “Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?” [12, 16]. У романі Гі де Мопассана – це внутрішні монологи Жоржа Дюруа, у яких він вдається до самовикриття, визнаючи у собі достатньо тваринного, особливо у ставленні до жінок.

Гі де Мопассан наголошує на цинізмі як атрибуті нового героя нового часу, який в Жоржа Дюруа найвиразніше проявляється у ставленні до жінок: “Всі жінки – повії, треба користуватися ними, але не витрачати на них душевної сили” [8, 384]. Жорж Дюруа дослухається порад Форестьє щодо можливості використовувати свої зовнішні дані, свою здатність подобатися жінкам, а Степан Радченко інтуїтивно знаходить застосування своїй чоловічій харизмі.

Егоцентричну модель своєї поведінки герой роману французького автора виправдовує, спостерігаючи за оточенням; він вдається до самозаспокоєння, коли у вчинках та поведінці інших знаходить ті ж (як на нього) мотиви, якими керується й сам. Дюруа цілеспрямовано вихоплює з натовпу того, хто схожий на нього, що уміє використати ситуацію, талант, настрої та почуття інших, легковажачи моральними суспільними устоями. Це відома паризька куртизанка: “Дюруа спинився – йому хотілось уклонитися їй, привітати оплесками цю жінку, що зробила собі кар’єру коханням і зухвало пишалась тут, у годину гуляння лицемірних аристократів, своєю безсоромною розкішшю, заробленою у ліжку. Він, мабуть, невиразно відчував, що між нею і ним є щось спільне, є якийсь природний зв’язок, що вони – люди однієї породи. З однаковою душею, і що він досягне успіху завдяки зухвалим діям такого ж самого сорту” [8, 315].

Обидва герої приміряють на себе новий соціальний статус, якого найбільше прагнуть досягти, подібно новому одягові, коли хочеться побачити себе на повний зріст у дзеркалі.

Степан спостерігає за собою якимось дещо відстороненим поглядом (“він зазначив у собі певне вагання, якусь, хоч і хвилинну, занепаість, – словом те, що можна назвати легкодухістю” [12, 25]; “Сьогодні він якось легко орієнтувався в місті й мало на нього зважав. Заклопотаний важливими справами свого влаштування, він більше *дивився в самого себе*, ніж навколо” (курсив наш.– І.Б.) [12, 28]).

Кожна нова зустріч з жінкою символізує підкорення чогось нового. Жінки були для Степана

Радченка дзеркалами, у яких він шукав відображення свого Я – саме такого Я, яке було б адекватним його сьогочасному станові.

Дзеркало як прийом і дзеркало як реальний образ у романі “Місто” активізується у моменти ініціації героя (вітрина як дзеркало, уява про щось бажане як дзеркало, погляд іншої людини, у якому герой, як у дзеркалі, прагне побачити себе). У способі використання “дзеркал” в романі В.Підмогильного бачимо ускладнений механізм самоідентифікації героя. У перший день свого перебування в Києві в погляді однієї з героїнь роману (дружини хазяїна, що дав йому притулок) Степан Радченко виразно прочитає свою приналежність двом світам, неперекональність свого *міського* “Я”: “...повернувшись до дверей, побачив жінку, з дійницею в руці. Вона дивилась на нього злякано й стурбовано” [12, 26]. А йому “конче хотілося розпочати новий день нормально, по-міському, так, ніби він уже зовсім у нових обставинах освоївся” [12, 26].

Однак уже через деякий час Степан, котрий завоював хазяїку, думає вже не про те, яке враження може справити на цю жінку, а про власну *вищість над нею*, адже він – щасливий володар нового одягу, а отже й кандидат, який має перепустку до нових суспільних висот. Хлопець просить дозволити переодягнутися у кімнаті, де є дзеркало: для нього дуже важливо побачити себе на повний зріст, приміряти на себе разом із новими речами й новий образ, модель поведінки. “Там він довершив своє *перетворення*, досить легко *присотувавши себе до вимог нової одежі*... Оглянувши себе цілого в люстро, завмер від бентежного задоволення, ніби вперше себе побачив і спізнав” [12, 103] (курсив наш.– І.Б.).

У романі “Любий друг” дзеркала найчастіше демонструють дезорієнтацію героя, втрату ним координат, процес адаптації у новому просторі.

“Дюруа повільно підіймався сходами... І раптом він побачив навпроти себе якогось пана в елегантному вбранні, що дивився на нього. Вони стояли так близько один до одного, що Дюруа відсахнувся і відразу ж спинився, приголомшений: це був він сам, відбитий у високому дзеркалі, що створювало на площадці другого поверху ілюзію довгого коридора. Він затремтів від радості – таке несподівано добре враження сам на себе справив” [8, 223].

“Дюруа ніяково озирався навколо і раптом побачив у дзеркалі людей, що сиділи, здавалось, дуже далеко. Він спершу помилився в напрямку, бо *дзеркало обмануло його*...” (курсив наш.– І.Б.) [8, 297]. “Він підійшов прямо до каміна з дзеркалом, щоб кинути оком на свою зачіску та вбрання; він саме поправляв краватку, коли побачив молоду жінку; вона дивилась на нього з порога кімнати. Він удав, що не помітив її, і вони якусь хвилю дивились одне на одного в дзеркалі, пильно стежили одне за одним, перш ніж зійтись віч-на-віч” [8, 273].

Завоювання жінки з вищого світу означає для Жоржа Дюруа можливість завоювання самого світу. “Нарешті він оволодів однією з них – заміжною жінкою! Світською жінкою! Справжньою світською

жінкою! З паризького світу! І як легко й несподівано...” [8, 272].

Для Жоржа Дюруа найболючішим моментом була відсутність грошей (натомість Степан Радченко найболючіше реагує на моменти творчої кризи). Змушений брати гроші в жінок, усе більше уподібнюючись до альфонса, Жорж Дюруа втішав себе проте тим, що йому начебто соромно за це й що він не полишає надії (а головне, має бажання!) повернути ці гроші.

Однак навіть коли в героя з’являються гроші, в нього особливо гостро звучить бажання жити для себе, і він ці гроші не повертає. Гроші є основним стимулом його діяльності. Чи не тому найбільшою втіхою є для нього побачити власну перемогу в безкінечних фінансових перегонах, які фактично виявляються або звичайною аферою, або маніпуляціями з почуттями тих жінок, що його кохають.

І от нарешті у дзеркалі він бачить того Дюруа, який для його еґо є “найлюбішим другом” – його самооцінка є прямо пропорційною кількості та масштабності перемог. Більш-менш постійною коханкою Жоржа Дюруа є жінка, що схожа на нього своєю хижістю й безпринципністю – пані де Марель; “...вони обоє були з тієї породи бродяг-авантюристів, із тих світських бродяг, що дуже скидаються, самі того не знаючи, на волоцюг із битого шляху” [8, 423].

Дюруа *свідомо* культивує в собі агресивність завойовника: “Світ належить дужим. Треба бути дужим. Треба бути вищим за все це”; “Кожен живе для себе. Перемагають сміливі. Всім керує еґоїзм. Еґоїзм для багатства та слави – це краще, ніж еґоїзм для жінки й кохання” [8, 384].

Завойовництво Степана Радченка зумовлене обставинами соціального життя, зміною ідеологічних векторів, коли індивідуальність трактувалася як індивідуалізм, а наявність власної позиції як опозиціонерство. В.Підмогильний спостерігає над можливими деформаціями людської душі та свідомості в добу духовних потрясінь.

Письменники прагнуть знайти точки перетину внутрішнього світу героя з зовнішнім, встановити кордони його внутрішнього буття через світосприймання персонажа, його рефлексії.

Два основні контрапункти, на яких вибудовується логіка внутрішньої еволюції героя В.Підмогильного, – інтелектуальна та емоційна сфери його світовідчуття.

Це особливо помітно, коли потік вражень від побаченого та пережитого героєм тут – зараз – сьогодні стає джерелом його спостережень, множинних переосмислень. “Головна цінність роману в тому, що письменник створив образ неоднозначний, далекий від поетики плаката, яка побутувала в тій порі, – це образ діалектично змінний, сам герой повний суперечностей, зовні начебто привабливий, але, як зазначає його подруга Зоська (справді світла душа), з темним нутром” [13, 10].

Саме дзеркало душі Зоськи знаходить найбільш адекватне вираження-зображення Степанового “Я”. Показовим у цьому плані є діалог героїв, коли, “заворожені своєю близькістю”, Зоська та Степан розмовляють, бо в Радченка виникає “той споглядальний настрій, що збуджує в людині потребу заглибитись і спізнати течію життя” [12, 160]. На думку дівчини, в Степана гарні голос та очі, але “погана якась” душа.

Головний герой роману “Місто” в рецепції В.Шевчука постає як “культурний завойовник” урбаністичного простору, як “людина з не зовсім розмитими комплексами добра і зла, але яка не здатна утверджувати щось одне із них, отже, людина з потенцією до безпринципності” [13, 10].

Порівнюючи романи українського та французького авторів, знаходячи багато спільного у трактуванні образів головних героїв, у стилістиці письма, слід, однак, зауважити концептуальну своєрідність кожного з цих творів, що виражає історичний, естетичний та духовний досвід обох письменників та втілюється у світі персонажів та речей, що оточують героїв.

Література

1. Ковальчук О. “Ідеологізоване” тіло як фактор буття (Версія Валер’яна Підмогильного) // Сучасність.– 1997.– № 7 – 8.
2. Костюк Г. Валеріян Підмогильний // Підмогильний В. Місто: Роман.– Нью-Йорк, 1954.
3. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження: Антологія 1917 – 1933.– К.: Смолоскип, 2002.– 984 с.
4. Лану А. Любий друг Мопассан.– К.: Вища школа, 1982.– 485 с.
5. Ласло-Куцюк М. “Місто” Валер’яна Підмогильного і французький роман XIX століття // Шукання форми: Нариси з української літератури XX ст.– Бухарест, 1980.
6. Мельник В. Суворий аналітик доби. Валер’ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. – К.: Віпол, 1994.– 319 с.
7. Мовчан Р. Український модерністичний роман: “Місто”, “Невеличка драма” В.Підмогильного // Дивослово.– 2001.– № 2.– С. 11 – 14.
8. Мопассан Гі де. Любий друг // Мопассан Гі де. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1990.– Т. 1: Життя. Любий друг. Монт-Оріоль: Романи.– С. 209 – 492.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія.– К.: Либідь, 1997. – 360 с.
10. Пашенко В. [Післямова] Книга Армана Лану про Мопассана // Лану А. Любий друг Мопассан.– К.: Вища школа, 1982.– С. 476 – 486.
11. Пашенко В. Гі де Мопассан (1850 – 1893) // Мопассан Гі де. Твори: В 2-х т.– К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Життя. Любий друг. Монт-Оріоль: Романи.– С. 5 – 16.
12. Підмогильний В. Місто: Роман.– К.: Дніпро, 1989.

13. Шевчук В. У світі прози Підмогильного // Підмогильний В. Місто: Роман, оповідання.– К.: Молодь, 1989. – С. 3 – 13.
14. Шерех Ю. Людина і люди (“Місто” Валеріана Підмогильного) // Шерех Ю. Пороги й запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т.– Харків: Фоліо, 1998.– Т. 1.– С. 81 – 92.
15. Ярошевська Л. Специфіка образної системи роману В.Підмогильного “Місто” // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки). – Херсон, 2001.– С. 313 – 317.

~