

**Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра теорії та історії світової літератури**

**Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової
літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка»**

**ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014**

*Моим родителям –
Антонине Георгиевне и
Федору Борисовичу
Бондаренко*



Галина Бондаренко

***ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОСПЕКЦІЇ:
КОМПАРАТИВІСТСЬКА ГЕНОЛОГІЯ***



ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014

УДК 82.09 – 1/-9
ББК 83:83.3
Б 81

*Надруковано за ухвалою Вченої ради
Житомирського державного університету ім. І. Франка
(протокол № 10 від 27 травня 2011 року)*

Рецензенти:

Петро Васильович Білоус,
доктор філологічних наук, професор.
Володимир Олегович Єршов,
доктор філологічних наук, професор.
Луїза Костянтинівна Оляндер,
доктор філологічних наук, професор.

Г. Ф. Бондаренко. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. – Житомир : Вид-во «Полісся», 2014. – 240 с. Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка».

ISBN 978-966-655-726-4

Автор збірки досліджує основні тенденції та закономірності розвитку світової літератури в їх історичному русі від XVIII ст. до сучасності. Це завдання реалізується через висвітлення проблематики художніх творів, спостереження над виникненням, розвитком та взаємодією провідних жанрів, пануючих літературних стилів, системи художніх принципів та засобів організації та функціонування тексту в синхронії та діахронії. Дослідник аналізує твори Вольтера, А. Адамовича, Л. Андрєєва, В. Астаф'єва, М. Булгакова, Г. Веллса, В. Катаєва, Т. Манна, Дж. Д. Селінджера, С. Смірнова, Г. Філдінга, К. Чапека з позицій компаративістської генології, перспективних шляхів поступу методології сучасного літературознавства.

Книга призначена спеціалістам-літературознавцям, вчителям-словесникам, аспірантам, студентам-філологам, всім, хто цікавиться проблемами сучасного літературознавства.

ISBN 978-966-655-726-4

© Г. Бондаренко

З М І С Т

Інтелектуалізм у літературі

Притча як видова категорія	9
Філософська повість-притча: досвід Вольтера	14
Своєрідність жанрової природи повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм»	20
Притчева матриця в оповіданнях Леоніда Андрєєва про революцію	29
Структура художнього світу в новелі Томаса Манна «Смерть у Венеції»	35
Слов'янські типи в новелістиці Томаса Манна	44
Особенности жанровой природы повести Виктора Астафьева «Печальный детектив»	50

Надбання романного жанру

Прояви авторської свідомості у вступних есе роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»	65
«Великий сміливець сучасності». «Війна світів» Герберта Джорджа Веллса як роман-пересторога	76
«Вболіваючи за людину і людство». Жанрова природа роману Карела Чапека «Війна з саламандрами»	85
«Над прірвою у житті» Дж. Д. Селінджера як лірико-психологічна повість	90
«Брестская крепость» С. С. Смирнова: к проблеме документализма	99
Про деякі особливості поетики «мовістських» творів Валентина Катаєва	108
Реінтерпретація документу: «Книги народної пам'яті» Алєся Адамовича	115

Нова драма: «друга хвиля»

Драматургічні експерименти Леоніда Андрєєва	127
Між епікою та драмою: досвід М. О. Булгакова (на матеріалі роману «Життя пана де Мольєра» та п'єси «Кабала святош»)	136
Ремарка у художньому світі Михайла Булгакова	144
Концептуальність хронотопа в романі Михайла Булгакова «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных»	154

Поетичні перспективи

Анна Ахматова – російська Сапфо	173
Людина і світ в поезіях К. І. Галчинського	187
Концептуальна поезія: витоки і розвиток	196

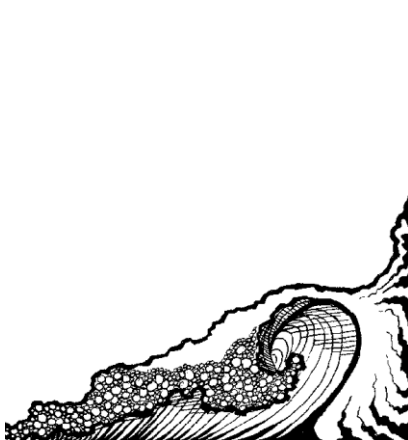
Есеїстика

«Друг вечный...» (Ф. М. Достоевский)	207
Сестра моя – жизнь (Б. Л. Пастернак)	210
«Рукописи не горят...» (М. А. Булгаков)	218
Новый Аввакум (А. И. Солженицын)	226
«Мне повезло во всех отношениях...» (И. А. Бродский)	233



Нова драма : «Друга хвиля»

Частина третя



Пут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет, и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе.

Михаил Булгаков

**МІЖ ЕПІКОЮ ТА ДРАМОЮ:
ДОСВІД М. О. БУЛГАКОВА
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЖИТТЯ ПАНА ДЕ МОЛЬЄРА»
ТА П'ЄСИ «КАБАЛА СВЯТОШ»)**

Творча манера Михайла Опанасовича Булгакова (1891 – 1940) настільки оригінальна й неповторна, що його новаторство й досі ще повністю не оцінене. Епос у нього пронизаний драматургічним мисленням і відповідними прийомами й навики. Цей свідомий синтез збагачує як прозові твори письменника, так і його п'єси.

Із чотирнадцяти п'єс М. О. Булгакова відомий текст одинадцяти. Характерним є те, що найбільш вагомі з них пов'язані так або інакше з його прозовими задумами: «Біла гвардія» – «Дні Турбіних»; п'єса «Біг» написана замість другої частини дилогії про крах Білої гвардії; «Кабала святош» – романтизована біографія життя Жана Батиста Мольєра. Дослідники творчості М. О. Булгакова підкреслюють органічний зв'язок його прози й драматургії. Так А. М. Смелянський відмічає, що п'єса «Дні Турбіних» має на собі «риси свого прозового походження» [8, с. 171], О. С. Бердяєва взагалі називає драматургію М. О. Булгакова 20 – 30-х років «ненаписаною прозою» [1, с. 43] (мова йде про п'єси «Біг», «Зойкіна квартира», «Адам і Ева», «Блаженство», «Іван Васильович»).

Окрім п'єси «Кабала святош» (1929) і роману «Мольєр» (1933) М. О. Булгаков зробив вільний переклад комедії «Міщанин-шляхтич» – «Полоумний Журден» (1934) та контамінацію різних комедій на основі сюжету комедії «Скнара» (1935) для видавництва «Academia». Таким чином, в творчій спадщині письменника склалася своєрідна, за його термінологією, «мольєріана». Трагічною була доля цієї «мольєріани»: в п'єсі побачили «аналогію між становищем письменника при диктатурі пролетаріату і при „безсудній тиранії” Людовика XIV» [9, с. 232]. І після семи прем'єрних вистав у МХАТі «Кабалу святош» було знято з репертуару, а роман «Мольєр» побачив світ лише в 1962 році завдяки наполегливим зусиллям вдови М. О. Булгакова – Олени Сергіївни, яка і дала твору назву «Життя пана де Мольєра».

Конфлікт всієї світової літератури, започаткований ще легендарним Гомером в «Іліаді», – це зіткнення Особистості й Держави. У М. О. Булгакова в цьому одвічному протистоянні чітко виділяються певні «комплекси» [7]. І серед них найбільш важливий – Художник і Суспільство, боротьба вільної особистості з тиранічною владою. Справжній митець, зображуючи світ, розповідає, перш за все, про себе, про те, що болить, бентежить, хвилює. І творча індивідуальність М. О. Булгакова в цьому плані унікальна, тому що поняття Честі, Гідності, Волі, творчої Незалежності навіть у часи рабського служіння літератури сталінському режиму для М. О. Булгакова були нормою життя. І, з одного боку, трагедія Ж. Б. Мольєра для письменника – це варіація власної долі, своєрідна метафора, спроба художньо дослідити, чи можливий компроміс або порозуміння між художником і владою. З іншого боку, автобіографічний підтекст не суперечить глибокому і всеохоплюючому історизму булгаковських творів. Історичний матеріал не лише кодує власну особистість, але й дає можливість пильно вдивитися у всесвітньо-історичні протиріччя – загальнолюдські, вічні, а саме: до якої межі можливо йти на компроміс заради життя своїх творів. Так виникає і в прозі, й у драматургії митця живий зв'язок часів як типологічна риса структури його творів.

Те, що М. О. Булгаков робить нервом всієї своєї творчості конфлікт Митця й Суспільства, не випадково. Цей конфлікт має подвійну природу: в драматичній поезії він драматичний, але в сприйнятті глядача перетворюється на епічний за своєю суттю. Відбувається зіткнення двох соціумів: зафіксованого в п'єсі й сприймаючого п'єсу. Ця своєрідність конфлікту й обумовила як появу п'єси «Кабала святош», так й ентузіазм роботи над романом «Мольєр», тому що дозволяла повною мірою проявитися хисту М. О. Булгакова, синтетичній природі його таланту – і драматичного, і епічного.

Водночас у контексті проблем, характерних для його творчості, саме в романі та п'єсі про Ж. Б. Мольєра відбувається «філософська переорієнтація його власної творчої діяльності: вищою ціллю стає вже не сам художник, а його твори» [7, с. 179]. І в «Театральному романі», і в «Майстрі і Маргариті», до якого М. О. Булгаков уже приступив, головна думка: якщо неможливо себе зберегти як особистість, то відповідальність перед майбутнім – зберегти свої твори («Роман не вартий Голгофи», – радять

Максудову; «Рукописи не горять!» – безперечна істина для улюблених героїв останнього «містичного роману»). Тобто літературний твір у системі вищих цінностей більш важливий за життя його автора, і за цією логікою можна виправдати деякі компроміси з ненависною владою. Певною мірою епіко-драматичний диптих М. О. Булгакова пов'язаний з пушкінським питанням «Чи сумісні геній і злочин?». Маючи на увазі не злочин як фізичну розправу, а моральне падіння, відмову від високих принципів, від ідеалу. І автор напружено шукає відповіді на ці непрості питання, залучаючи читача й глядача до сумісних активних пошуків істини.

У романі «Мольєр» М. О. Булгаков вдається до оповідної манери, не звичної для романної структури того часу: він створює героя-оповідача. Цей прийом, вважаємо, опосередковано пов'язаний з законами театрального мистецтва, з тими часами, коли автор безпосередньо виходив на авансцену і репрезентував свій твір глядачеві. Правомірність нашого припущення підтверджує композиційна структура роману – введення прологу та епілогу.

В перших варіантах роману оповідь велася від імені сучасного московського письменника, вченого кабінетного типу, такого собі відірваного від життя розумника. В остаточному варіанті твору – це людина «в кафтане с громадными карманами, а в руке моей не стальное, а гусиное перо. Передо мной горят восковые свечи, и мозг мой воспален» [5, с. 227].

Подібний суто театральний прийом переодягання не лише створював історичний антураж та атмосферу достовірності, але й необхідну перспективу художніх узагальнень. До того ж, позбавляв «людину в кафтані» необхідності поводитися, як «людина епохи Москвошвея» (О. Є. Мандельштам). Дистанція між автором-оповідачем та його героєм іноді зменшується – і М. О. Булгаков ніби вживається в роль мешканця Парижу XVII століття, інколи ж оповідач дивиться на Ж. Б. Мольєра з далечі часу, і така пульсація часових епох створює справді епічну глибину та всеосяжність, коли «кожне слово пахне контекстом та контекстами» (М. М. Бахтін). Водночас це також знак читачеві про умови гри в межах тексту, про «езопову» оповідну манеру.

Додержуючись основних фактів життя відомого комедіографа, М. О. Булгаков часто вдається до інсценування певних епізодів. Так, розділ 4: «Не всякому нравится быть обойщиком»,

розділ 11: «Бру-га-га», розділ 18: «Кто она?», розділ 23: «Магический клавесин» та інші нагадують невеличкі п'єски.

М. О. Булгаков із його незалежністю поглядів, з боротьбою проти «обронзовения» класиків полемічно звертається до версії, згідно з якою дружина Ж. Б. Мольєра Арманда Бежар насправді була його дочкою від зв'язку з Мадленою Бежар, подругою та примадоною мольєрівського театру. М. О. Булгаков, за його словами, зробив спробу «проникнути в загадку особистої драми Мольєра» [9, с. 227]. І тому не лише політичні альянзи, але й звернення до забороненої «аморальної» теми викликало нещадний відгук апаратної критики. До речі, цю версію остаточно було спростовано лише в 60-ті роки ХХ століття після бурхливої дискусії французьких літературознавців. Треба підкреслити, що мотив інцесту поданий у романі не як незаперечний факт, а як можлива версія дуже коректно і обережно. Для суто художніх завдань подібний мотив був справжньою знахідкою, а саме: значно драматизував оповідання, а також пояснював наростання трагічного, мізантропічного в характері Ж. Б. Мольєра.

Про те, що М. О. Булгаков багато розмірковував про природу епічного та драматичного, свідчать не лише його висловлювання в статтях та бесідах з колегами [9, с. 6], але й уривки з незакінченого «Театрального роману» (1936 – 1937): «Дом спал. Я глянул в окно. Ни одно в пяти этажах не светилось, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом. Меня развеселила мысль о движении. Я успокоился. Так я начал писать роман» [4, с. 350–351]. Отже, роман – це багатоярусний корабель, що спрямований у вічність. Він летить, рухається, тобто роман має епічну природу, об'єктивно-суб'єктивний характер, багатолінійність сюжету, багатоголосся, поліфонізм, великий обсяг тощо.

Другий уривок: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет, и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе» [4, с. 374]. Драматичний твір повинен бути сценічним: це об'ємна картинка на сцені, а тому режисура, нові сценічні форми вимагають цілісності драматургічної структури, додержання певних театральних законів.

І театральний «Мольєр» – «Кабала святош» – стає воістину знаковим твором в плані драматургічного новаторства. За деякими даними, М. О. Булгаков вважав «Кабалу святош» своєю найкращою п'єсою [10]. На відміну від епічного твору композиційно тут головує не хронологічний принцип, а окремі епізоди з життя великого драматурга, певні «сплески», доленосний ланцюг подій, що зводиться до наступних перипетій: успіх у короля – немилість короля; одруження з Армандою – смерть. Трагедія Митця в деспотичному суспільстві втілена в п'єсі в більш концентрованому та локалізованому вигляді. Повністю поділяємо думку Н. О. Жирмунської про те, що в жанровому плані «Кабала святош» це свого роду драма-притча [6, с. 632]. «Свого роду» означає не зовсім чітко проявлене притчеве начало. І водночас притчеві ознаки, такі як параболічність структури, асоціативність, парадоксальність мислення та парадокс на рівні скупчення епізодів, зіткнення трагедійного та фарсового, великого та дрібного, доленосного та випадкового, притчеве забарвлення драми в цілому, синтез епічного та драматургічного начал реально присутні в п'єсі, адже змістовний, концептуальний центр твору існує поза безпосереднім сюжетом. Подібно до того, як у Ж. Б. Мольєра реалізм та театральність, правда та поезія були рівноправними, так і в М. О. Булгакова поєднуються інтерпретація буття і конкретне його зображення, інтелектуальне та образне співіснування.

У п'єсі мотив невірного інцесту стає основою інтриги, що вигадують церковники проти Ж. Б. Мольєра. Подібний конфлікт сприяв утворенню напруженості дії, що розкривалася в різних проявах та в багатьох аспектах: Мольєр – Людовик, Мольєр – церковники, Мольєр – придворні, Мольєр – літературні опоненти, Мольєр – актори; та більш особистих: Мольєр – Мадлена, Мольєр – Арманда, Мольєр – Бутон, Мольєр – Муаррон та ін. А це в свою чергу пов'язане з такими архетипними константами, як хазяїн – слуга (двічі), у дзеркальній опозиції: Людовик – Мольєр, Мольєр – Бутон; чоловік – жінка (також двічі): Мольєр – Мадлена, Арманда – Мольєр. А також дуже важливий для М. О. Булгакова лейтмотив, пов'язаний з турботою про майбутнє своїх творів: Учитель – Учень (Мольєр – Муаррон).

Впевнені, що драматургічне новаторство Ж. Б. Мольєра не в останню чергу вплинуло на оновлення драматургічної системи М. О. Булгакова. Він творчо переосмислює термін «висока комедія». Але

якщо Ж. Б. Мольєр у комедію фарсового типу ввів елементи трагізму, то М. О. Булгаков ніби травестує цей прийом: справжню трагедію митця в умовах деспотичного режиму він пише в традиціях фарсу. В жанровому відношенні вважаємо п'єсу «Кабала святош» чистим трагіфарсом. Від Ж. Б. Мольєра і наскрізний лейтмотив п'єси: викриття невідповідності зовнішньої парадності та реальної сутності речей і подій, що й досі називається «тартюфіанством». Саме в особі Ж. Б. Мольєра М. О. Булгаков знайшов однодумця в пошуках ідеалу «вільного театру».

Ж. Б. Мольєр, як відомо, був винахідливим майстром ремарки, що мала як сценічний режисерський зміст (середовище, побут, одяг), так і сприяла додатковій характеристиці вад героя.

У М. О. Булгакова в руслі тенденції епізації драми роль ремарок дуже важлива: інколи вони навіть нагадують окремі прозові фрагменти, великі за обсягом замальовки, що мають самостійне художнє значення. У п'єсі ремарки умовно можна поділити на певні категорії:

1. Ремарки, що передують дії: сценічні мізансцени, опис інтер'єру, екстер'єру, одяг, портрет та ін.;

2. Ремарки, що створюють внутрішній ритм, психологічну паузу, хронологічний зсув: Муаррону в I-й дії – 15 років, в II-й – 22;

3. Ремарки, що поряд із діями та словами героїв, стають канвою психологічного малюнку характеру. В розкритті складності та неоднозначності характеру Ж. Б. Мольєра ремарки ніби в музичному творі виконують другу, але дуже важливу партію. Причому, наростанню драматизму взаємопов'язаних колізій відповідає зростання кількості та посилення експресивності ремарок. Так, у першій дії лише чотири ремарки, що пояснюють психологічний стан Ж. Б. Мольєра. У другій дії їх вже 11, у третій – 12, а в четвертій – аж 24. Парадоксальному малюнку характеру головного героя (звичайна недосконала людина, яку терзають пристрасті, і великий талант, що вище натовпу святош) відповідають ремарки парадоксального плану: «вынимает шпагу» – «бросает шпагу», «забирается под одеяло и прячется под ним» – «тревожно высовывает голову из-под одеяла» (IV дія) [3].

4. Як «містичний письменник», М. О. Булгаков не байдужий до ремарок містичного натяку, що включають у себе як образи-символи (Лагранж – Темний лицар, Черниця – уособлення Смерті), так і символізм кольорів: про Шаррона і брата Вірність драматург

зауважує: «оба черны»; тут ми бачимо і пряму вказівку на колір одягу, і водночас констатацію їх людської сутності.

5. Ремарки-символи: найбільш важлива «шекспірівська» – Театр, а також Дзеркало, Драбина, Клавесин. Завдяки багатозмістовності цих мікрообразів безмежно розширюються можливості потрактувань основного конфлікту драми.

М. О. Булгаков демонструє, що стислість та виразність театральних драматургічних художніх засобів прекрасно заміщає епічний опис. У статті лише тезово намічені деякі аспекти проникнення законів та прийомів епічного мистецтва в тканину драматичного твору. Окрім ремарок, це й епіграф до п'єси, й образ Лагранжа як історика та хронікера мольєрівської трагедії і подій.

Епіграф п'єси «Для его славы уже ничего не нужно. Но он нужен для нашей славы» [3, с. 279] не лише підтверджує тезу про синтез родових начал у методі М. О. Булгакова, але й становить, на нашу думку, певний тайнопис, так характерний письменникові. Епіграф застерігає нас від розуміння п'єси лише як коду про власну творчу долю, виводить історію конкретної особистості на рівень воістину «фаустіанського» трагізму існування творчої постаті в макросвіті суспільного життя. Волею-неволею присутнє тут також пророцтво про свою майбутню посмертну славу.

1. Бердяева О. С. Драматургия Булгакова 20 – 30-х годов как ненаписанная проза // Русская литература. – 2004. – № 1. – С. 43–56.
2. Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Зойкина квартира / Подгот. текстов и коментар. Е. Кухты и др.. – М. : Художественная литература, 1990. – 686 с. – С. 227–400.
3. Булгаков М. А. Кабала святош. Избранные произведения. – К. : Дніпро, 1990. – С. 168–216.
4. Булгаков М. А. Романы. Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – Кишинев : Литература артистикэ, 1987. – 768 с.

5. Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. – М. : Искусство 1991. – 496 с.
6. Жирмунская Н. Жизнь господина де Мольера. История создания и публикации // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Зойкина квартира / Подгот. текстов и коментар. Е. Кухты и др.. – М. : Художественная литература, 1990. – 686 с. – С. 631–658.
7. Золотоносов М. «Родись второрождением тайным...» Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени // Вопросы литературы. – 1989. – № 4. – С. 149–183.
8. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре / Вступ. ст. О. Н. Ефремова. – М. : Искусство, 1989. – 432 с.
9. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. – М. : Локид, Миф, 1998. – 592 с.
10. Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 46–67.

