

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА**  
**ЖУРНАЛІСТИКИ**

**Кафедра слов'янської філології і світової літератури**  
**імені проф. О. Мішукова**

**РИСИ ШАХРАЙСЬКОГО РОМАНУ В ТВОРІ ЛУЇСА ВЕЛЕС ДЕ ГЕВАРИ**  
**«КУЛЬГАВИЙ БІС»**

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 4 курсу 08-481 групи  
Спеціальності: 014..024 Середня освіта.  
(Іспанська мова і література)

Освітньо-професійної програми: Середня  
освіта (Іспанська мова і література)

Какадій Вікторія Олександрівна

Керівник: ст. викл. Соловцова І.В.

Рецензент: методистка методичного  
кабінету управління освіти ХМР,  
спеціалістка вищої категорії, учитель-  
методист Марковська Л.А.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ЖАНР ПІКАРЕСКИ У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ.....</b>	<b>5</b>
1.1. Поняття шахрайський роман у літературознавстві.....	5
1.2. Генезис шахрайського роману в іспанській літературі.....	11
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ПОВІСТІ Л. ВЕЛЕСА ДЕ</b>	
<b>ГЕВАРИ «КУЛЬГАВИЙ БІС».....</b>	<b>21</b>
2.1. Головні герої твору як специфічне уособлення образу пікаро.....	21
2.2. Сюжетно-композиційні особливості шахрайської повісті «Кульгавий Біс».....	29
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>36</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>39</b>

## ВСТУП

Шахрайський (або пікарескний / крутійський) роман – один з найбільш ранніх різновидів європейського роману, історично зумовлений етап його розвитку. Це специфічно національний жанр іспанської літератури, який згодом здобуде поширення в літературах інших європейських держав. Дослідженню шахрайського роману присвячено наукові праці Л. Пінського, З. Плавскіна, С. Піскунової, М. Томашевського, А. Штейна. У роботах дослідників простежуються спроби встановити походження самого терміну, з'ясувати його етимологію, виокремити визначальні риси цього жанру, виявити його генетичні ознаки навіть у творах доби античності. У межах дослідження генезису шахрайського роману, здебільшого у працях оглядового характеру ці дослідники звертаються й до висвітлення особливостей жанрової специфіки твору Луїса Велеса де Гевари «Кульгавий Біс». Проте огляд праць свідчить, що цьому аспекту ще не приділялося достатньої уваги в літературознавчій науці, зокрема у вітчизняній, що і зумовлює актуальність обраної теми.

**Мета дослідження** – дослідити особливості жанрової природи повісті Луїса Велеса де Гевари «Кульгавий Біс» на сюжетно-композиційному, проблемно-тематичному та образному рівнях.

Метою дослідження зумовлюються його **завдання**:

- виявити значення поняття шахрайський роман, етимологію цього терміну та його визначальні риси;
- проаналізувати дослідження науковців, присвячені вивченню жанру пікарески в іспанській літературі, його генезису та особливостей поетики;
- здійснити огляд праць, присвячених дослідженню шахрайської повісті Л. Велеса де Гевари «Кульгавий Біс»;
- виявити риси шахрайського роману в творі «Кульгавий Біс» – традиційні та специфічні.

**Об'єкт дослідження** – повість «Кульгавий біс» (1641) Луїса Велеса де Гевари.

**Предмет дослідження** – жанрові ознаки твору «Л. Велеса де Гевари «Кульгавий біс» на сюжетно-композиційному, проблемно-тематичному та образному рівнях.

**Практичне значення.** Робота може бути використана викладачами та студентами ВНЗ для підготовки до семінарських занять із історії зарубіжної літератури доби Відродження, XVII ст., також може бути використана при підготовці до занять із курсу «Література Іспанії», спецкурсу «Історія іспанської літератури» тощо.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНР ПІКАРЕСКИ У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ

#### 1.1. Поняття шахрайський роман у літературознавстві

Шахрайський роман літературознавці вважають однією з перших форм європейського роману (XVI-XVIII ст.) [5, с.280]. Огляд джерел, присвячених розгляду виникнення, поширення, виявлення визначальних рис шахрайського роману призводить до висновку, що більшість літературознавчих досліджень звертається при розкритті цих питань, в першу чергу, до розгляду іспанської «*novela picaresca*» (друга половина XVI-XVII ст.), що становить основу європейського шахрайського (крутійського/пікарескного) роману. Перші з численних праць оглядового характеру, присвячені вивченню «*novela picaresca*» з'являються на межі XIX-XX століть: F.W. Chandler «*Romances of Roguery*» (1899), F. De Naan «*An Outline of the History of the 'novela picaresca' in Spain*» (1903) [23, с.13]. Тобто дослідження цієї особливої жанрової форми науковцями триває понад століття. Водночас неможливо не погодитися із зауваженням радянського дослідника М. Томашевського, що до сьогодні в літературознавчій науці «поняття «крутійського роману» надто хистке», а «хронологічні межі жанру подекуди розсуваються зовсім безпідставно» [19, с.5]. У цьому переконує огляд наукових праць. Окремі з літературознавці, наприклад, достатньо обґрунтовано зазначають, що витoki пікарескного роману слід шукати в творах ще античних авторів, зокрема в комедіях Арістофана та Менандра (образи винахідливих рабів) [1, с. 163], у «Сатириконі» Петронія та «Золотому віслюку» Апулея [23, с.15]. Інші науковці стверджують, що «крутійські романи створюють і письменники XX ст.» [22, с.142]. Проте М. Томашевський переконливо доводить, що «крутійський роман – жанр історично завершений, тобто має певні часові межі» [19, с.5].

Огляд наукової літератури призводить до висновку, що формування цього «одного з основних жанрів іспанської літератури Відродження» відбувся в середині XVI ст. [22, с.119]. «Форма шахрайського роману, – як зазначають

літературознавці, – викристалізувалася» до початку XVII століття [22, с.140]. Надзвичайно ж швидке поширення всією Європою крутійського, або пікарескного роману у XVII ст. науковці пояснюють тим, що пригоди літературних героїв, прообрази яких можна було зустріти на тогочасних шляхах усіх європейських країн, давали широкий простір для авторської фантазії та можливість для виявлення та обговорення соціальних проблем усього суспільства. У зв'язку з тим, що у XVIII ст., як відзначають науковці, жанр шахрайського роману набуває інші жанрові ознаки і «в цей період було складно виявити крутійський роман в «чистому» його виявленні» [ВШ, с.150], вважаємо досить обґрунтованим висновок М. Томашевського відносно того, що цей різновид жанру роману «остаточно вичерпав себе в середині XVII століття» [19, с.5]. На доведення справедливості цього висновку, літературознавець зазначає, що саме відтворення схожої історичної реальності зумовлює строго визначену «наступність змістовних та структурних моментів, пов'язаних з певною поетикою, моральною проблематикою, з певними твердженнями про життя та людину, прийнятими колись в одному творі, що розроблюються та оновлюються в творах наступних письменників. Коли ж ця історична реальність була подолана, певні ознаки жанру увійшли в інші літературні системи» [19, с.5].

Цілком слушним вважаємо також і переконання, яке зустрічається в літературознавчих працях, присвячених дослідженню жанрової специфіки пікарески, стосовно того, що шахрайський роман виникає як відверте протиставлення лицарському романові. А. Штейн, називаючи крутійський роман антирицарським, на підтвердження правомірності подібного судження зазначає: «у ньому представлені люди, позбавлені честі», предки яких «уславились не героїчними подвигами, а шахрайством та крадіжками». Головні герої таких творів самі «також здійснюють спритні та безсоромні витівки» [22, с.120]. Іншими словами, пригоди пікаро – це своєрідне знижене відображення мандрів ідеальних лицарів середньовіччя та їхніх подвигів і пригод. А головний герой крутійського роману – пікаро – змальовується як антипод рицаря: він

відверто зневажає виключно усі прийняті в суспільстві правила поведінки і соціальні ритуали. Таким чином, пікарескний роман, що висміював усі пережитки середньовіччя, усе манірне і штучне, готував ґрунт для реалістичної прози.

Дійсно, на противагу рицарському роману, який «уводив» читача від реального життя «у світ казок і мрій», крутійський вперше вводить в літературу історичний час та простір: «предметом зображення в ньому була прозова та паскудна, пронизана меркантильним духом іспанська дійсність» [22, с.120]. Усе це зумовило спрямованість крутійського роману «на критику тих вад суспільного життя, які були породжені в Іспанії ненормальними соціально-економічними відносинами» [4, с.40]. Той факт, що крутійський роман, звернутий до життя та змальовуючий його реальне «обличчя», не тільки не зникає в XVII ст., а навпаки, набуває разом із драмою в тогочасній іспанській літературі надзвичайно значне місце, одержує широкий розвиток, науковці пояснюють тривалим встановленням в Іспанії «грошового суспільства».

Ні в якому разі не заперечуючи «думку про те, що крутійський роман є роман реалістичний», слід водночас зауважити, що науковці визначають його як реалістичний абсолютно не в сенсі натуралізму або реалізму XIX ст. Неможливо погодитися й зі спробами соціологічної критики наділити крутійський роман документальним значенням. «Слід пам'ятати, – зазначають дослідники, – що в добу крутійського роману ще діяла класична поетика правдоподоби, згідно якої законом літературного твору є не відображення правди, а створення такого образу світу, який би не суперечив законам дійсності та, не будши нею, тим не менш міг би нею здаватися» [19, с. 6]. Ідея низького стилю крутійського роману, як зазначає науковець, «була заповідана Відродженню ще античною риторикою». Отже, крутійський роман дійсно зображує брутальну та гнітючу реальність, проте його «реальність не безпосередня, а перетворена на підставі ідеологічних уявлень і навичок, притаманних літературному мисленню створювачів роману» [19, с.6]. Отже, про реалізм крутійського роману можна говорити, оскільки в його основі лежить

все ж певна історична дійсність, проте, беручи до уваги, що ця дійсність змальовується автором дещо перетворено.

Якщо звернутись до історії літератури, то знамениті античні романи дійсно містили зерна пікареского роману (наприклад, «Сатирикон» Петронія і «Золотий осел» Апулея). Окремі риси пікарески можна відшукати й у багатьох творах середньовічної літератури, створених як в Європі («Декамерон»), так і на Сході («Подорож на захід»). Проте більшість науковців визнає попередником крутійського роману твір Фернандо де Рохаса «Трагікомедія про Каліосто та Мелібею», більш відомий під назвою «Селестіна» (кінець XV ст.) [22, с.120]. Головна героїня цієї книги – винахідлива, безпринципна звідниця Селестіна, що визнає лише силу грошей, – та її оточення – верткі слуги та нахабні повії – типові персонажі крутійського роману. І хоча в цьому творі яскраво зображено зростання продажності та шахрайства, проте в ньому, як зазначають літературознавці, ще не виявлено провідні риси пікареского жанру [21, с.97].

У літературознавчих дослідженнях визнається, що «заклав та сформував основи крутійського роману як жанру» автор анонімного твору «Життя Ласарільо з Тормеса, його успіхи та лихі пригоди» («La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades»), який побачив світ у 1554 році в містах Бургос, Антверпен та Алькала-де-Енарес [21, с.99, с.97]. Вже у цьому творі начебто в концентрованому вигляді, згідно з твердженням дослідників шахрайського роману, одержали вираз усі істотні особливості цього жанрового різновиду.

Виявлення науковцями наявності визначальних ознак шахрайського роману на матеріалі твору «Життя Ласарільо з Тормеса, його успіхи та лихі пригоди» переконливо доводить справедливість такого висновку, а також дозволяє виявити низку «істотних особливостей» цього жанрового різновиду. По-перше, у назву крутійського роману автори виносили, як правило, ім'я головного героя, а також в якості індикатора наявності пікарескої традиції в ньому обов'язково використовувалося якесь з наступних слів: «життепис», «історія життя», «пригоди» або «лихо» тощо [1, с.163].



По-друге, в «Ласарільо» визначилася саме та автобіографічна форма, яка згодом найчастіше використовувалася авторами пікарески: книга «будується у формі розповіді героя про своє життя» [15, с.42]. Тобто сам крутій веде розповідь про життя шахрая від першої особи, проте вже після того, як зазнавши різних життєвих випробувань, пристав до певної тихої гавані. І розповідь ця починається із опису героєм свого нелегкого дитинства, а в її фіналі перед читачем постає досвідчений шахрай, що вже зазнав безліч життєвих злетів та падінь (тобто «успіхів та лихих пригод»).

У зв'язку з такою побудовою розповіді, образ головного героя крутійського роману своєрідно подвоюється: він, людина низького походження, представник міського дна, водночас і оповідач, збагачений життєвим досвідом, з якого здобуває корисні напучування для інших, й пікаро, що зазнав суворої школи життя.

Конструкція крутійської розповіді достатньо елементарна та «відкрита»: вона, як зазначають науковці, складається з окремих епізодів, пов'язаних між собою лише образом центрального героя, що проходить через усю книгу. Тобто крутійський роман, починаючи з «Ласарільо», будується як своєрідний роман виховання героя, де «школою» виступає саме життя, з яким стикається герой, долаючи пригоду за пригодою, або змінюючи господаря за господарем. Водночас одразу ж зауважимо, що термін «виховний роман» науковці застосовують відносно подібного твору надто умовно. «Пікареска, – як стверджує З. Плавскін, – швидше виховний роман навиворіт, адже кінцевий підсумок «виховання» – в більшості випадків примирення героя з мерзенною дійсністю» [15, с.42].

По-третє, слід особливо зазначити, що в сюжеті шахрайського роману відсутня романтична любовна інтрига. І зумовлюється це, як доволі обґрунтовано вважають науковці, тим, що в тогочасній Іспанії звинувачення в економічному занепаді лунали, як зазначає О. Папушева, на адресу не тільки етнічних чужинців, але й на адресу жінок: «Жінка у свідомості пікаро виступає не тільки головним та надзвичайно небезпечним агентом збільшення витрат,

але також причиною усіх труднощів перехідної доби» [6, с.23]. Саме цим, як стверджує дослідник, і зумовлюється той факт, чому чоловіки-пікаро уникали шлюбу. До того ж в крутійських романах можна виявити масу прикладів, які можуть слугувати прикладами культивуваннями іспанцями тієї доби виключно тілесної складової кохання. При чому ці сексуальні стосунки змальовувалися здебільшого як засіб самоствердження або наживи [6, с.24].

Однією з визначальних рис шахрайського роману визнається також така особливість композиції твору, як відкритий фінал. Згідно із зауваженнями науковців, саме «відкритість» композиції надає можливість авторам крутійського роману змалювати широку панораму соціальної дійсності, створити в романі галерею суспільних типів, представників різних верств суспільства. Показ суспільного середовища, в якому діє й «виховується» герой, виходить далеко за межі виключно побутового фону для змалювання походжень шахрая. Саме опис соціального середовища стає одним з найбільш суттєвих елементів композиції та ідейного змісту роману, підкреслюючи соціальну зумовленість образу пікаро. Його служба в різних господарів або тимчасове перебування в різних місцях дозволяють йому помітити недоліки різних станів та професій [21, с.99].

Дослідники крутійського роману зазначають також, що зображення суспільного середовища у подібних творах здебільшого набуває «сатиричну спрямованість, а оскільки автори подібних творів зображують головним чином виворіт життя, то сатири в них притаманний нерідко грубий, «фізіологічний» характер» [15, с.41-42]. Саме цим і зумовлюється, на їх думку похмурий і безпорадно песимістичний тон більшості з крутійських романів: їхні герої змальовуються лише безпомічною тріскою серед безжальних хвиль долі, жертвою випадку, змушеною покійно приймати усталений порядок речей, беззастережно підкорюватися та існувати за правилами цього світу із самого дитинства [19, с.12].

Водночас, як наголошують науковці, «Ласарільо з Тормесу» помітно відрізняється від наступних зразків жанру пікареского роману. І

найважливішою відмінністю, за переконанням М. Томашевського, є зображення анонімним автором цього твору з «неприхованою симпатією життєвої сили свого героя, надзвичайно близької та зрозумілої людині Відродження» [19, с.14].

## **1.2. Генезис шахрайського роману в іспанській літературі**

Хоча науковці і визнають «Ласарільо» безперечно своєрідним «архетипом» крутійського жанру в ренесансному варіанті, у літературознавчій науці прийнято вважати першим класичним зразком шахрайського роману твір Матео Алемана «Гусман з Альфараче» (перша частина – 1599 р.; друга – 1604 р.), що сприйняв та перетворив досвід «Ласарільо» в барочному кліматі. Іспанська дійсність, яку анонімний автор «Ласарільо» змальовує лише з гіркою іронією, постає в романі представника іспанської літератури межі XVI-XVII ст. у гіперболізованому гротескному вигляді, її «негативні аспекти деформуються та приймають монументальні пропорції» [19, с.14].

Матео Алеман у творі «Гусман з Альфараче» змальовує великий епічний простір: довжелезну низку пригод, безліч типів та ситуацій, строкате розмаїття життя. Змальовуючи тодішню іспанську дійсність, письменник надає перевагу калейдоскопічній зміні облич, що оточують героя: один поверховий нарис накладається на другий, на третій, і з самої множинності аналогічних ескізів зростає узагальнена та типова картина суспільства, що прогнило від верху до низу, що побудоване на брехні, обмані, користі, злочинах та беззаконні. Книга Алемана таким чином глибоко розкриває соціальні, майнові та юридичні стосунки в тогочасному суспільстві. У ній тонко змальовується роль грошей у житті людини, ті переваги, що мають багатії над бідними, вплив власності на людей. Алеман зображує у цьому творі особливо правдиво носіїв влади, що керуються виключно інтересами власної користі, змальовує деталі економічних стосунків, глибоко розкриває механіку ділових операцій.

Взагалі, за переконанням З. Плавскіна, риси кризи ренесансної свідомості, що є очевидними і у першій частині роману, в другій його частині проступають з особливою силою: «Саме тут зосереджені основні судження автора про

корінну порочність людської натури, які так суперечать ренесансному уявленню про добродісну природу людини; саме тут особливо сильно відчутні дисгармонійність оточуючого світу, суспільства та самої людської свідомості; саме тут фортуна вносить у плин життя героїв особливо різкі та неочікувані повороти. Нарешті, і сам тон розповіді, критичної оцінки дійсності, безрадінні із самого початку, набувають надзвичайно похмурий та саркастично уїдливі характер» [15, с.44-45]. Усе це призводить до висновку, що негативну оцінку тогочасного суспільства письменник здійснює у формі, притаманній саме літературі бароко. Адже узагальнення авторських спостережень здійснюється навіть у формі алегоричної притчі про те, як «кривда витіснила правду». Проте твір Матео Алемана, як зауважують науковці, неможливо вважати виключно критичним.

Значне розширення та поглиблення змалюваної картини життя, як зазначає А. Штейн, досягається особливою композицією роману. Автор, що використовує авантюрну композицію, веде розповідь повільно, перемежаючи її притчами, анекдотами, відступами, подекуди значно віддаляючись від предмету розповіді. У відповідності із традиціями свого часу письменник вводить у «роман численні та яскраві вставні новели», в яких «особливо яскраво виявляється зв'язок світогляду та стилю Матео Алемана з літературою доби Відродження» [22, с.126]. За допомогою цих новел, автор роману, як і М. де Сервантес, значно розширює межі твору, розкриває за їх допомогою ідейну та художню концепцію роману.

Водночас хоча Матео Алеман і близький у своїх ідейних та естетичних спрямуваннях до Сервантеса, що, згідно зауваженню А. Штейна, до кінця 60-х років XX ст. зазвичай залишалося поза розглядом радянських дослідників, тим не менш «певними суттєвими сторонами своєї творчості Алеман стикається й з літературою бароко». Ось чому, розкриваючи етичну лінію роману, науковці особливо наголошують на виключному значенні цього твору у формуванні поглядів людей XVII ст., письменників цієї доби, у створенні ідеалу досконалої людини, який у зображенні М. Алемана багато в чому співпадає з ідеалом

митців бароко [22, с. 127–128]. Своєрідним підтвердженням того, що Матео Алеман ближчий до митців бароко, виявляється фінал твору, в якому просвітлений головний герой стійко та терпляче спокутує свої колишні гріхи: письменник, що починає із гуманістичної концепції людини, наприкінці роману приходиться до католицької доктрини.

У книзі М. Алемана, безумовно, є внутрішня суперечність. І суперечність ця полягає, на думку А. Штейна, «між широтою суспільної картини, змальованої в ньому, і між тим обмеженим релігійно-моральним висновком, якого доходить автор. Роман Матео Алемана багато в чому протистоїть бароко» [22, с. 129]. І хоча, прозора, стилістично завершена та плавна фраза автора твору представляє собою високий зразок ренесансної прози (письменник уникає використання прийомів «концептизму»), Матео Алеман, за переконанням дослідників, хотів він того чи ні, брав участь у формуванні мистецтва бароко. Тобто його твір виявляється яскравим зразком шахрайського роману, в якому яскраво вирізняються риси літератури бароко.

Риси барочності стають провідними і в наступних крутійських романах, зокрема в романі Ф. де Кеведо «Історія життя пройдисвіта на ймення дон Паблос» («Historia de la vida del buscon, llamado don Pablos»). Письменник працював над цим твором у 1603-1604 роках, хоча, як стає очевидним з рукописів роману, пізніше, у 1609-1614-ому роках, він повертався до тексту та вносив у нього низку виправлень. Після тривалого поширення твору в рукописному вигляді, роман вперше вийшов у світ друком лише в 1623 [19, с. 15] (або у 1626 [15, с. 45; 22, с. 132]) році із цензурними скороченнями. Проте, не дивлячись на те, що твір Ф. де Кеведо був створений усього на декілька років пізніше другої частини «Гусмана де Альфараче», увазі читачів пропонується роман зовсім іншого типу. За оцінкою науковців, він цілком належить до барочної літератури: у ньому відсутні міркування на теми моралі, дидактичні трактати, вставні новели, що зображують яскравий і піднесений світ Ренесансу.

Водночас книга Ф. де Кеведо, безсумнівно, уходить літературним

корінням у крутійську традицію. Як і у творах «Ласарільо», «Гусман Альфараче», розповідь про життя головного героя твору ведеться в творі від першої особи, від імені самого головного героя Паблоса. Тобто все, що відбувається навколо нього, описується крізь призму його сприйняття. Проте Ф. де Кеведо рішуче відмовляється від двоплановості розповіді, використаної його попередниками. Цим, за переконанням дослідників, «письменник, по-перше, досягає ефекту «ціюмиттєвості» розповіді, а по-друге, що ще більш суттєво, виключає будь-які форми компромісу із дійсністю, її «піднесення», релігійного, морального або філософського виправдання. Спостереження за реальністю не давали письменнику жодних підстав для того, щоб передбачити можливість морального переродження героя. Звідси в романі і атмосфера безвиході, проте звідси ж і нічим не пом'якшена різкість оцінок» [15, с. 46].

Характерну для пікарески «відкритую» композицію, що дає простір для безмежного нанизання епізодів, Ф. де Кеведо навмисно акцентує, перериваючи розповідь зовсім неочікувано на одному з чергових поворотів життєвого шляху Паблоса. Три крапки, якими начебто завершується «Історія життя пройдисвіта на ймення дон Паблос...», є принциповими: історію життя героя, за переконанням автора, немає сенсу продовжувати тому, що «нічого нового ані в характер героя, ані в картину його життя подальша розповідь не внесла б принципово» [15, с. 45].

На відміну від «Ласарільо» та «Гусмана Альфараче» панорама життя в романі творі Кеведо, хоча в ньому і відсутні розлогі описи місць дії, змальовується набагато ширше та різноманітніше, ніж у попередників. Широта ця, як стверджують науковці, зумовлюється не стільки завдяки кількості окремих типажів, скільки за рахунок представлених у ньому соціальних груп. Водночас дослідники твору Ф. де Кеведо, звертаючи увагу на значну кількість літературних ремінісценцій у ньому з творів-попередників, доходять висновку, що роман «Історія життя пройдисвіта на ймення дон Паблос» більш «літературний», ніж твори попередників, і письменник у ньому свідомо відходить від дійсності в сферу чистої вигадки. Водночас зазначимо, що мова

йде не стільки про зняття проблеми відтворення реальності у творі Ф. де Кеведо, скільки про її ускладнення.

Згідно із зауваженням М. Томашевського, «ставлення Кеведо до зображуваної ним дійсності надзвичайно невизначене»: здатність письменника миттєво переходити від жорстокого жарту до абсолютної безпристрасності або буйних веселощів, згідно припущення дослідника, пояснюється складністю натури самого Кеведо [19, с. 15]. Чинником суперечливості особистості та художності митця, гуманіста, католика та мораліста, здатного подекуди на надзвичайно скептичне, іронічне та неповажне змалювання іспанської дійсності, на бурхливі вибухи фантазії, науковець вважає історичний контраст між індивідуалізмом, успадкованим від Відродження, і вимогами релігійно-повчального порядку, притаманного контрреформації. Письменник, що опинився між традиціями та сучасністю, між зовнішньою дисципліною та внутрішніми імпульсами, між примушенням та свободою, часто виявляється беззбройним перед хаотичною реальністю. Ось чому, за переконанням М. Томашевського, Кеведо, «жадібний до життя та схильний до втечі від нього, прикутий до суспільства та бунтівник, прихильний до самої ризикованої авантюри та схильний до самої повної сповіді, не тільки ніяк не протиставляє себе своєму героєві, проте навіть здіймає саму проблему» [19, с. 16].

За свідченням літературознавців, створений письменником головний герой біжить від реальності, так само, як стилістика його твору свідчить про втечу самого письменника від реальності через іронію, сарказм та карикатуру: «Реальність він підмінює парадоксальним, жахливим видовищем, ним самим створеним... Він не наслідує реальність, а сам її створює. Кеведо створює світ інфернальний, відразливий, населений майже нелюдськими істотами» [19, с. 16]. Проте саме та нелюдяна, примарна, абсурдна, майже диявольські ірреальна реальність «Паблоса», як переконує М. Томашевський, створює символ того суспільства, яке сягнуло останнього ступеня моральної деградації.

На відміну від Матео Алемана, який змалював світ широко та різноманітно, Ф. де Кеведо, зображує виключно людей, до того ж характеризує

своїх персонажів «строго, жорстко, графічно чітко і безжально» [22, с.137], показує все в одному-єдиному аспекті: акцентує лише низькі та ниці прояви людей, а подекуди і брудні фізіологічні сторони людської природи. Твори Кеведо, як зазначають науковці, мали чисто критичний характер: він був сатириком, і це багато в чому визначало його поетичний стиль.

Творчий геній письменника, його безмежна фантазія за допомогою гротеску, винахідливої та мальовничої метафори, карикатури, пародії моделюють дивовижний власний світ, в якому реальні цінності набувають інші пропорції, а звичайні межі зникають. За переконанням науковців, Ф. де Кеведо створює в романі «щось схоже на фантазії Босха» [19, с.16], гротескне зображення дійсності, яке надзвичайно схоже, хоча й значно випереджає «Капріччос» Гойї [22, с. 136]. Таке своєрідне бачення тогочасної іспанської дійсності митцем зумовлюється, як стверджуватиме М. Томашевський, не грою його хворої уяви, а гострим болем за свою землю та за свій час. І об'єктивна спрямованість, разюча та величезна викривальна критична сила твору Ф. де Кеведо не могли залишитися не поміченими королівською цензурою. Ось чому в середині століття «Історію життя пройдисвіта дон Паблоса» було внесено у список книг, що «підлягають серйозній чистці».

У дивовижному світі, змальованому письменником у романі, як зазначає З. Плавскін, над усім панує всесильний випадок. Проте, як переконливо зображує Ф. де Кеведо, Його Величність Випадок лише панує в Іспанії, але не керує нею: єдина вісь, навколо якої обертаються весь світ у цілому й кожен з окремих персонажів, – це гроші. Саме сила грошей урівнює і злидарів і знать: пікаро при грошах може породичатися із вельможами, а «нащадки великоможців поповнять лави професійних шахраїв та жебраків, як тільки в них за душею не залишається нічого, окрім колишньої слави предків» [15, с. 46].

Кожного з героїв твору, кожен навіть другорядну постать у романі з численної низки професійних злидарів, шулерів, лакеїв-шахраїв, респектабельних дам та дівчат, суддів, збіднілих ідальго, служників бога, навіть ката Кеведо змальовує надзвичайно узагальнено: кожен з персонажів



«цікавить письменника, насамперед, як людський тип, втілення якогось людського пороку» або суспільного явища [15, с. 46]. Наприклад, постать збіднілого дворянина із пишним ім'ям дона Торібіо Родригеса Вальєхо Гомеса де Ампуєро-і-Хордана, що змальовується у творі, як своєрідна персоніфікація всього іспанського суспільства, переростає в символ Іспанії, яка вбрана в лахміття, але виставляє напоказ крохмальні комірці. Образ сеговійського ката Рамплона постає як уособлення «держави, караюча правиця якої однаково безжальна і до невинних і до винних, а міру кари обирає не відповідно з провинною людини, а відповідно її здатності й бажанню розщедритися» [15, с. 46]. З метою показу вражаючого контрасту між піднесеними, героїчними та релігійними уявленнями, з одного боку, і непристойною, підступною дійсністю – з іншого, Кеведо часто звертається і до пародіювання.

Змальовуючи спотворену людину в потворному суспільному світі, Кеведо широко використовує також гротеск та карикатуру: в авторському зображенні самі стосунки між людьми в тогочасній Іспанії спотворюються та перетворюються на карикатуру. За допомогою низки карикатурних метафор Ф. де Кеведо, наприклад, яскраво змальовує рівень виснаження мешкаців пансіону скнарого Кабри: герої після нетривалого проживання в цьому будинку перетворюються на тіні, а величезні коні-ваговози стають такими легкими, що можуть просто літати у повітрі.

Гротеск у творі Ф. де Кеведо, як зазначає А. Штейн, виступає й як своєрідна форма реалізму: «Він підкреслює та загострює вади людей, робить їх більш наочними», тобто «в певному сенсі цього слова створює потвор та чудовиськ» [22, с. 136]. Метод карикатуриста, яскравий «концептизм» письменника особливо яскраво розкриваються у славнозвісному описі самого Кабри та його пансіону. Як і в поезії, Ф. де Кеведо-прозаїк, мова якого яскрава та невимушена, використовує в описі постаті Кабри певний предмет в ролі визначального слова – «склодувна трубка».

Ліценціат Кабр, жахлива скнара, видається Паблосу під час першого знайомства «втіленням голоду». У подальшому описі зовнішності героя

алегорія одержує подальший розвиток та конкретизацію: цей чоловік був «щедрий лише на зріст», його очі були «втиснуті майже до потилиці», він «дивився на нас начебто з діжки», а його рот, вірогідно, позбувся зубів через їх «неробство та дармоїдство».

Гіперболи, що використовує письменник, надають читачеві уявлення про приховані прагнення Кабри та його меркантильність: його вдавнені очі, як зауважує письменник, були «настільки глибоко приховані і такі темні ... що годилися бути крамницями в торгівельних рядах». Завдяки використанню прийому уособлення письменник гіперболізовано підкреслює той голод, на який себе сам прирікає Кабра: його борода вицвітає від страху через близьке сусідство із власним вічно голодним ротом. Гіпербола, використана для опису носа ліценціата, що начебто перебував між Римом та Францією, не тільки підкреслює його надзвичайно величезний розмір. Читач повинен був яскраво побачити відстань між римським носом класичної форми та «французьким» носом, тобто носом, що через так звану французьку хворобу, сифіліс, глибоко провалюється всередину обличчя [22, с. 136–137].

У прозі Ф. де Кеведо представлено блискавичні приклади не тільки комічного гротеску – подекуди його гротеск межує з трагічним. Так, наприклад, у творі наводяться рядки з листа дяді-ката небожу Паблосу, в яких пояснюється, чому тривалий час він не мав можливості йому писати. Кат пояснює це надзвичайною завантаженістю, пов'язаною із виконанням ним «посадових обов'язків», і водночас пишається тим, що, хоча і втомлюється через перевантаження величезною кількістю роботи на королівській службі, винагороджується за ці неподобства високою честю бути королівським слугою.

Майже єдиною силою в тодішній Іспанії, яку Кеведо не наважується в романі втілити в негативний узагальнений образ-символ, – це католицька церква та інквізиція. Проте письменник все одно викриває, хоча й не окремі пороки служителів церкви, але усе лицемірне святенництво, «священний острах», який породила в Іспанії діяльність інквізиції.

Суттєвою відмінністю твору Ф. де Кеведо від інших крутійських романів,

як зазначає А. Штейн, слід вважати в ньому не стільки викриття розладу соціальних зв'язків та розкладу звичаїв, паразитизму, шахрайства та загальної продажності, скільки викриття суцільного панування в Іспанії фальшу, обману та підробки [22, с. 133]. Торуючи дороги країни, Паблос стикається на кожному кроці із різноманітними категоріями фальшивих людей, своєрідними рицарями наживи, які прийшли на зміну шляхетним рицарям: оїна-хвалько, що ніколи не брав участі в боях, підробленого панотця, що є насправді шулером-картярем, збіднілих дворян, що перетворюються через відсутність грошей на волоцюг та злидарів тощо.

Паблос також бере активну участь у створенні підробленого світу: то видає себе за заможного та вельможного кавалера, то удає із себе жебрака, що за допомогою різних хитрощів намагається витягнути гроші з людей. Усіх цих спритних людей, шахраїв, обманщиків хапають та засаджують в тюрми такі ж самі обманщики та шахраї – алькальди та альгвасили. Саме таке змалювання іспанської дійсності має глибокий узагальнюючий смисл: «Все життя Іспанії, розкіш та велич іспанського політичного режиму були підробкою та обманом» [22, с. 134].

Письменник у романі показує та викриває цей світ саме за його примарність та ілюзорність: його роман виносить вирок фальшивій цивілізації, яка приховує злиденність та страждання народних мас, здичавіння та загибель багатьох людей, «цивілізації», на одному з полюсів якої жебрак та шахрай, а на іншому – кат та поліцейський. Перевершуючи у зображенні такої продажної та підступної «цивілізації» Матео Алемана, Ф. де Кеведо на відміну від свого попередника позбавлений жодних ілюзій: «Його роман пронизаний песимістичним поглядом на світ», письменник «не бачить у ній нічого втішного» [22, с. 135]. Зображуючи із сарказмом, гумором, сатиричним знуцанням іспанську дійсність, митець реалістично та безжально висміює будь-які фантастичні проекти та необґрунтовані рецепти виправлення життя: «Ніякі умоглядні прожекти, стверджує Кеведо, не можуть мати успіху, коли вони не спираються на реальність» [22, с. 135].

У романі Ф. де Кеведо людська енергія змальовується як зла та дурно спрямована енергія, а людська винахідливість, кмітливість та розум як сили, що слугують обманові та дикому бешкетуванню. З гіркотою зображує письменник дрібні та підступні прояви людської природи. У цьому сенсі роман Ф. де Кеведо – антипод літератури доби Відродження, хоча й спирається на її досягнення. Наслідуючи М. де Сервантеса та Матео Алемана, митець показує зв'язок людини з оточуючим її середовищем, В усьому, що зображено в романі автор звинувачує звичаї (*costumbres*), які панували в Іспанії того часу. Подібне змалювання ролі об'єктивних умов, їх впливу на поведінку людини, за оцінкою дослідників, становить сильний бік роману Ф. де Кеведо, автор, якого не приймає той брудний та відразливий світ, який він викриває та засуджує. Проте унікальний за силою та безкомпромісністю заперечення фальшивої цивілізації, усього нелюдського, цинічного та брудного, що принижує людей, твір «Історія життя пройдисвіта на ймення дон Паблос...» вичерпуюче виявляє принцип бароко.

Внаслідок аналізу праць літературознавців дійшли висновку, що шахрайський роман є одним з провідних жанрів іспанської літератури доби Відродження, що формується в середині XVI ст. і остаточно вичерпує себе в середині XVII ст.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ПОВІСТІ

#### Л. ВЕЛЕСА ДЕ ГЕВАРИ «КУЛЬГАВИЙ БІС»

##### 2.1. Головні герої твору як специфічне уособлення образу пікаро

Усі дослідники шахрайського роману, що звертаються до розгляду повісті Луїса Велеса де Гевари «Кульгавий Біс», акцентують увагу на такій його суттєвій відмінності від традиційної пікарески, як наявність двох героїв замість одного центрального головного персонажу: «Як в усякому значному творі, в ньому [у «Кульгавому бісі»] є риси не тільки традиційні, але й новаторські. До цих останніх можна віднести «умноження» героя. Тепер їх два: представник пекла Кульгавий біс і студент Клеофас...» [17, с. 81]. У зв'язку з цим надзвичайно цікавим видається трактування такого новаторства радянським іспанознавцем Захарієм Плавскіним. Науковець досить переконливо доводить, що у такий спосіб, тобто завдяки подвоєнню центрального персонажу класичної пікарески, Велес де Геварою лише матеріалізує притаманну класичним зразкам цього жанру «подвійну природу» головного героя, закладену вже у творах засновників жанру своєрідну «діалогічність» у змалюванні подій минулого. Неможливо не погодитися із зауваженням З. Плавскіна стосовно того, що, хоча в романі на рівних правах і діють два герої, проте «за сутністю вони начебто являють єдиний образ пікаро. Адже в класичній пікаресці герой зазвичай поставав водночас як недосвідчений в житті юнак, що одержує уроки із зіткнень із суспільством, і як навчений життєвим досвідом оповідач, що оцінює з висоти цього досвіду своє минуле. Ось це подвоєння функції пікаро в пікаресці і одержало матеріальне втілення в двох центральних персонажах "Кульгавого Біса"» [9]. Тобто у відповідності із твердженням З. Плавскіна подібне нововведення начебто матеріалізувало той подвоєний образ пікаро, що притаманний суто традиційному класичному шахрайському роману.

Цілком зрозумілим виявляється, що уособленням безпосередньо-наївного сприйняття дійсності, тобто недосвідченого пікаро, у творі змальовується

студент Клеофас. Сприйняття іспанських тогочасних реалій цього пікаро-початківця суттєво коригується оцінкою реальності Кульгавим Бісом, надмірно досвідченим та винахідливим пікаро. Саме цим, як стверджує З. Плавскін, і пояснюється надання автором переваги діалогічній формі оповіді: «у кожній з ліній діалогу звучить свій лейтмотив, що контрастно протиставляється іншому і поєднується з ним в єдиній, всеохоплюючій «шахрайській» точці зору на світ» [9]. Г. Степанов, стверджуючи в унісон із З. Плавскіним, що митець у такий спосіб здобуває можливість всеохоплююче зобразити соціальну дійсність тогочасної Іспанії, переконливо доводить: «За допомогою двох точок зору – бісівської та буденної – автор досягає особливої стереоскопічності в зображенні соціальних, побутових та «ідеологічних» явищ сучасного йому життя. Зміна звичайної для шахрайського жанру форми розповіді від першої особи на розповідь від третьої особи, іншими словами «примноження» оповідача, ще більш підсилює стереоефект» [17, с.81–82].

Отже Велес де Гевара надасть перевагу формі діалогу натомість чистої розповіді своїх попередників: його Кульгавий Біс в ролі наставника відповідатиме на питання студента, диявольські коментуючи життя. І хоча до нього форму діалогу вже використовував у повісті «Балакучий послушник, або Алонсо, слуга багатьох господ» Херонімо де Алькала. Проте діалог-сповідь головного героя цього твору залишається переважно сповіддю, що надзвичайно близька до традиційної пікарескної автобіографії, у якій завжди є відтінок сповіді перед читачем. У «Кульгавому Бісі» цей відтінок, що, починаючи з «Густава де Альфараче», є завжди штучний в іспанському шахрайському романі, взагалі відсутній. Роль Кульгавого Біс, що веде діалог, за своєю сутністю уособлює втілення уїдливого, без будь-якого натяку на співчуття та теплоту, «диявольськи жорстокого сміху, притаманного, як правило, шахрайському жанру (особливо у Ф. Кеведо). Згідно зауваження Л. Пінського, автор, змальовуючи світ таким чином, начебто стверджує: «Цим гротескним світом, як видно, керує сам сатана, йому й карти в руки» [9]. Водночас у даному контексті вважаємо досить правомірним навести твердження

М. Томашевського з приводу того, що зіставлення повісті «Кульгавий Біс» Л. Велеса де Гевари із зразками класичного шахрайського роману переконує, що «у класичному своєму варіанті шахрайський роман завжди в тих чи інших пропорціях передбачає «діалог» автора та протагоніста <...> У «Кульгавому Бісі» говорить єдина людина. І ця людина завжди Гевара» [19, с. 19].

Зупинимося на розкритті особливостей того з двох образів головних героїв повісті, що вирізняється своєю містичною природою. З цього приводу Л. Пінський зауважує: «У «Кульгавому Бісі» Велес де Гевара дав шахрайській повісті наприкінці розквіту жанра в Іспанії її демона» [9].

За переконанням А. Штейна, поява біса в системі образів шахрайського роману доби бароко є цілком закономірною. Це зумовлюється, як зауважує дослідник, тим, що «письменники цієї доби підкреслювали в людині зловмисність, бісівські, диявольські риси <...> у «Сновидіннях» Кеведо постійно зіставляв людину з бісом» [22, с.140].

Сам образ та ім'я свого біса Луїс Велес де Гевара, безсумнівно, як стверджують літературознавці, запозичує з народної демонології, з іспанського фольклору (замовлянь та приказок). «Ім'я Кульгавого Біса, – як зауважує Л. Пінський, – часто зустрічається в протоколах процесів інквізиції проти відьом, воно було добре знайоме читачам Гевари» [Пін]. До того ж воно широко використовувалося і у народних прислів'ях («Кульгавий Біс знає більше за інших», «Кульгавий Біс за усіх моторніший», «Кульгавий Біс за всіх чортів хитріший» тощо). Ось чому Клеофас, тільки почувши ім'я нового знайомця зауважить у відповідь: «Так бы сразу и сказали <...> не пришлось бы долго объяснять». Та з готовністю додасть: «Покорный слуга вашей милости – я давно мечтаю познакомиться с вами» [2, с. 185].

Зауважимо, що історія «демонічного» в мистецтві переконує, що в художньому втіленні, як і в релігійному уявленні, людина в кожне століття, в кожному з літературних напрямків створює біса «за образом власним та подобою» (у Макіавеллі це Бельфагор, у Мільтона – Сатана, у Казотта – Вельзевул, у Гете – Мефістофель, у Байрона – Люцифер, у Булгакова – Воланд

тощо). Показово, що кожен з митців намагався не повторювати імені демона, що вже став визнаним. Згідно слушного зауваження Л. Пінського, у такий спосіб кожен з митців «начебто підкреслювався особливий характер нового зразку демона» [Пін]. У зв'язку з цим досить закономірним видається прохання Кульгавого Біса. У сцені першого знайомства він просить Клеофаса не плутати його з іншими демонами: у нього особлива роль, особлива природа.

І дійсно, цей біс-пікаро, «найбешкетніший з усіх пекельних духів», «пекельна блоха, що в усе встромляється», невтомний у веселих шахрайствах, виявляється уособленням «універсалізму» героя шахрайського роману та й самого жанру в цілому. Біс Велеса де Гевари мало чим схожий із «філософським» бісом чорнокнижника з твору І. Гете «Фауст». Теоретичні науки – не його сфера. Його не цікавить світоустрій. Цьому бісові достатньо знати, що світом керує божевільна Фортуна. Витоки цієї своєрідної філософії незвичайного героя шахрайської повісті Гевари зумовлені спостереженнями над побутом.

До того ж Кульгавий Біс зазнає невимовної нудьги через перебування на службі (у своєрідному «ув'язненні») у вченого-чорнокнижника, якому він необхідний лише для дрібних послуг. Про що свідчить його власне шире зізнання, сповнене іронії: «Этот тиран, чьим заклятиям я вынужден повиноваться, томит меня праздностью, маринует здесь без дела, меня, самого озорного из всех духов преисподней!» [2, с. 184]. Проте у таких дрібних справах його, як стає зрозумілим, з успіхом здатне замінити і незначне, саме дрібне бісеня, що перебуває на побігеньках у пеклі.

Біс Велеса де Гевари – це майстерний біс марнування життя та спритності, «практичної» мудрості в «споживацькому» (пікарескному) сенсі слова, що, нічого не створюючи, несе людству витівки, ошуканство та шахрайство. Тобто у гротескному світі, як переконає автор твору читача, усім керує сам сатана. Тому й образ Біса уособлює втілення уїдливого, без будь-якого навіть натяку на співчуття та тепло, «диявольськи» жорстокого сміху, притаманного, зазвичай, жанру пікарески.



Луїсу Велесу де Гевара, що жодного разу не вважатиме за можливе назвати так свого незвичайного героя, вочевидь було відоме таке одне з імен Кульгавого Біса, як Асмодей. Усвідомлене небажання письменника називати персонаж твору цим іменем, можливо, зумовлюється тим, що у фольклорі іспанського народу образ Асмодея, що ще зберігає свою первісну синкретичність, виявляється також бісом хтивості. Фольклорний Біс відає любовними приворотами. Він або вселяється у дівчат, або, як у переказах про Соломона, гвалтує його дружин. Проте «практичний» біс Гевари змальовується абсолютно байдужим до жіночих чар. Його не просто неможливо сплутати із демоном розпусників, яким змальовується, наприклад, Вельзевул: він закликає свого визволителя не бути легковірним та остаточно «виліковує» юного студента від почуттів до доньї Томаси, викриваючи її обман. Таке ставлення до стосунків із жінкою тільки ще раз доводить схожість повісті «Кульгавий Біс» із традиційним шахрайським романом: пікарескному жанру невідоме інше зображення жінки. Саме на цьому наголошує і Л. Пінський, зазначаючи, що «сатирична шахрайська повість так само далека від любовного роману XVII–XVIII століть, як і від філософської поеми Гете чи Байрона» [9].

Супутником біса-пікаро змальовується вічний студент Клеофас Леандро Перес Самбульйо. В образі цього злиденного «гідальго з маєтку «Чотири вітри», кавалера численних протягів на перехрестях чотирьох імен» [2, с. 183] виявляються риси того героя-пікаро, який, як зазначає С. Піскунова, згодом поступово витісняє у шахрайських романах образ традиційного пікаро – «людини не просто низького, але «поганого» походження, що безнадійно прагне вибитися в люди...». Цей новий тип змальовується як «шахрай мимоволі, людина шляхетного (нехай, і незнатного) походження <...>, вимушеної під тиском обставин шахраювати та здійснювати нечесні вчинки» [11].

Л. Пінський також відзначає, що в образі Клеофаса спостерігаються риси пізньосередньовічного ваганта (мандрівного «школяра»), соціально спорідненого з образом пікаро. При цьому дослідник звертає особливу увагу на те, що головні герої попередників де Гевари – Матео Алемана («Гусман де

Альфараче»), Франсіско Гомеса де Кеведо і Сантібаньеса Вільєгаса («Історія життя пройдисвіта на ймення дон Паблос...») – також вчилися в університеті Алькала де Енарес і значне місце в описах пригод цих пікаро в названих творах мають витівки, що мали місце саме у студентські роки (особливо у «Паблосі...» Ф. Кеведо).

Такі спостереження переконують, що Луїс Велес де Гевара, вирізняючи з біографії традиційного героя пікарески студентський період його життя, відхиляється від традиції, у відповідності до якої герой повинен бути насамперед слугою багатьох господарів, волоцюгою та шахраєм. Проте, як зазначає Л. Пінський, «дещо пом'якшуючи ... та «облагороджуючи» канонічний сюжет, Велес надає студенту в керівники диявола» [9].

Граючи роль Фортуни, що жене пікаро різними містами, Кульгавий Біс переносить студента в різні куточки Іспанії. Швидкість польотів цього наймоторнішого, хоча й кульгавого, біса (у «диявольському» світі все навпаки!) передає «диявольську» динамічність («стрибки») біографії непосидючого плута, якого, починаючи з Ласарільйо, що народився на березі річки, несе, як тріску, «річкою» життя.

Як справедливо зазначає Л. Пінський, за фантастикою Велеса де Гевари «постає не тільки реальний образ пікареского героя, у ній «оголюються» і його становище, типова для жанра ситуація. У цьому сенсі особливо характерний стрибок другий, де найяскравіше за все виявиться винахідливість Велеса» [9]. Студент Клеофас, декласований герой пікарески, не пов'язаний з жодним заняттям, професією, станом. Він проходить «світом», вступаючи із суспільством в суто зовнішні стосунки (механічні). Його насмішкувато-цікавий погляд, спостерігаючи за суспільством, водночас начебто внутрішньо віддалений від об'єкта спостереження.

Ця віддаленість погляду Біса та студента, що в описі другого стрибка набувають можливість ознайомитися із прихованим життям Мадриду, досягається завдяки тому, що автор, розташовуючи своїх героїв на верхівці дзвіниці, надає їм можливість охопити водночас значну панораму.

Як визначає Л. Пінський, цей погляд – погляд слуги традиційної пікарески, що має можливість «викрити» своїх хазяїв, тому що йому відоме усе те, що ретельно приховується, усі таємниці їх приватного життя, яке відоме пікаро з «чорного ходу»: слуга має можливість бачити своїх господарів у їх «природному стані, самому непрезентабельному вигляді, у якому вони не з'являються на очі оточуючим.

І ось пікарескний біс викриває «виворіт» життя іспанців у години, які урівнюють усіх: він здіймає перед Клеофасом «за допомогою диявольських чар» дахи з будівель Мадриду, цього, за словами автора роману, «іспанського Вавилону, що за мішаниною мов може посперечатися з давнім» [2, с. 187]. І читач набуває можливість побачити «надра всесвітнього ковчегу», де постають у своєму первісному, тобто природному, вигляді і чоловіки, і жінки не прикриті лахміттям цивілізації. Цей славнозвісний образ «м'ясного начиння Мадриду» згодом, із прямим посиланням на Гевару, уведе у свою найпопулярнішу повість французький романіст Ален Рене Лесаж (Alain-René Lesage).

«Споживацька» концепція життя одразу ж підхоплюється студентом, який залякне на місці, побачивши цей «паштет із людських рук, ніг і голів». Письменник і надалі буде широко користуватися гастрономічними образами для характеристики різних типажів тодішньої іспанської дійсності.

Проте споглядацьке становище, що бере початок не із середньовічних видінь, а безпосередньо з «Видінь» Кеведо, швидко набридає героям Велеса де Гевари. Бешкетники лише ще раз скористаються ним у стрибку восьмому, коли скористаються магічним дзеркалом під час вимушеного затворництва в Севільї. Отже після спуску з дзвіниці на землю починається опис звичайних походжень пікаро: Біс та Клеофас вступають з людьми в бесіди, влаштовують бійки тощо. Усе описане далі лише підтверджує висловлене А. Штейном зауваження: «В образі капосника-біса з роману Велеса де Гевари є риси, загальні з капосниками-пікаро з шахрайських романів» [22, с. 140].

Неможливо не відзначити також того, що у власне розповідних розділах повісті фабульні лінії двох її головних героїв – як фантастичного, так і

реального – розвиваються паралельно, як порівняння. Обидва герої порушили встановлений порядок, обидва виявили непокору, їх обох переслідують сищики та альгвасили двох світів – потойбічного та земного. У фіналі твору вони обидва опиняються там, де і повинні перебувати: Біса повернуто в пекло, студента – до його університетських занять.

В усьому іншому становище нечистого духу відтінює реальне становище героя шахрайського роману. Уся історія скинутого в пекло бунтівного біса, який постраждав сильніше за інших та ще й ув'язнений у колбу, коментує історію правопорушника пікаро, скинутого на дно життя, якого зазвичай репресують або ув'язнюють тощо.

Як зазначає Л. Пінський, «герой та фабула в повісті Гевари – зразок реалізованої метафори» [9]. Фантастика повісті в цілому, як і алегорії третього «стрибка», «примарна тільки зовні» (авторська ремарка), адже, як справедливо зауважує дослідник, «бісовщина Велеса – аспект «демонічного» життя в пікарескному світі Іспанії» [9]. На завершення розгляду образів героїв зауважимо ще й на тому, що обидва героя доволі комфортно почувають власну безкарність. Студенту «чхати хотів» на сищиків Люцифера, адже віг приписаний до університет у в Алькала. А тому ніякому суду, окрім університетського, не підпорядковується. Кульгавий Біс також в усьому зневірений. Цікавим видається і наступний прийом, використаний автором: у момент прощання Кульгавого Біса із читачем наприкінці твору, майже «під завісу», перед тим, як він вирушить до Севільї, де і буде схоплений сищиками Пекла, Кульгавий начебто мимохіть нагадає про своїх вихованців на землі та реальних прототипах. А у фінальних сценах наостанок цей дотепник ще влаштує декілька сутичок між пікаро на севільській площі, уславленому всеіспанському місці їхніх збіговиськ.

Отже, як справедливо стверджує Л. Пінський, «безсумнівно... Гевара у «Кульгавому Бісі» створив «міф» шахрайської повісті. Наприкінці розквіту пікарескного жанру його дух начебто художньо втілюється і, користуючися висловленням Гегеля, «відпустив себе» в характерну символічну ситуацію» [9].

## 2.2. Сюжетно-композиційні особливості шахрайської повісті «Кульгавий Біс»

На завершення огляду іспанського шахрайського роману, З. Плавскін зауважує, що «на тлі цього «масового» різновиду шахрайського роману вирізняються нечисленні твори, що лише частково схожі за жанром з пікарескою, але цікаві саме тим, у чому вони відступають від звичних сюжетних схем» [9]. До цих творів, безперечно, відноситься і твір Луїса Велеса де Гевари «Кульгавий Біс». На відміну від композиції традиційного шахрайського роману, в основу якого був «покладений хронологічний принцип зображення подій життя хитруна, що розгорталися на тлі абсурдної дійсності» [3, с. 533], у повісті Велеса де Гевари особливості композиції твору визначає, насамперед, незвичайний центральний персонаж. У творі, як зазначають дослідники, зникає потреба в лінійному розвитку сюжету саме через те, що Кульгавий Біс за допомогою своїх бісівських чарів здатен здійснювати миттєву «зміну декорацій». Г. Степанов зауважує з цього приводу: «Луїс Велес по своєму реалізує необмежені можливості демонічної особистості. Зокрема, лінійний і дещо монотонний маршрут попередніх пікаро стає тепер переривчастим, стрибкоподібним <...>, що дає автору-режисеру право найбільш доцільно відбирати матеріал для «стрибків» і продумано будувати сюжет до розв'язки» [17, с. 82]. Ця особливість відбивається навіть у назві складових частин книги – «стрибки». Повість складається з опису десяти неймовірних та досить відмінних один від одного «стрибків». Водночас, як зауважує А. Штейн, сюжет твору «Кульгавий Біс» не відрізняється разюче від сюжету традиційної шахрайської повісті, тому що в ньому, як і в інших творах цього жанру, дія відбувається «в різних іспанських містах і глузування письменника спрямовані проти тієї ж усезагальної омани та паразитизму, які ніс розвиток грошових стосунків» [22, с. 140].

Усіма дослідниками твору «Кульгавий Біс» зауважується, що надзвичайно особливим видається в творі Велеса де Гевари саме його другий розділ (або

стрибок), у якому фантастичний персонаж, користуючись тією владою, що надає йому його нечисте походження, піднімає дахи мадридських будинків та демонструє студенту Клеофасу приховані від очей реалії життя, типові вади міського суспільства. І ось перед очима читача, змінюючи один одного, миготять картяри, звідні, повії, гульвіси, алхімік та ще багато інших характерних для тодішнього життя типів. Згідно зауваження дослідників, блискуче малюючи широку панораму тогочасного Мадриду, який сам письменник порівнює з Вавилоном, де все сплуталося та кожний бреше, обманюючи одне одного, де кожний зайнятий своїм та кожний переслідує власні цілі, Луїс Велес де Гевара дає уявлення про побут та звичаї тодішніх обивателів. «Докладні картини життя міського дна, – як стверджує Г. Степанов, – дозволяють прирахувати автора [повісті] до перших європейських письменників-урбаністів» [17, с. 82]. Дійсно, змальовуючи різних представників населення тогочасної Іспанії, Луїс Велес де Гевара при усьому намаганні досягти «енциклопедичності» відтворення вад тодішнього суспільства не зображує жодного образу селянина чи ремісника. Як зазначає Л. Пінський, у повісті «Кульгавий Біс» взагалі відсутні «персонажі з виробничих кіл суспільства» [9].

Така особливість, на думку науковця, зумовлюється тим, що традиційній іспанській шахрайській повісті відоме лише місто. До того ж таке велике місто, як Мадрид чи Севілья, що змальовуються у пікаресці як «величезний казан, в якому вирує людське вариво» [2, с. 192], своєрідний «Ноїв ковчег» [2, с. 187]. Справедливе зауваження М. Томашевського стосовно того, що в романі «головним театром спостережень були Мадрид та Севілья, найкрупніші на той час центри суспільного життя країни», жодним чином не містить пояснення, чому саме ці міста обираються зазвичай місцем змалювання подій у шахрайському романі [19, с. 19]. Проте саме у таких містах пікаро почувуються, неначе риба у воді, адже найсприятливішим середовищем для їхніх витівок, неробства виявляється місто, яке лише споживає, а не щось виробляє. Саме у цьому Л. Пінський, наприклад, і вбачає вірність Велеса де Гевари традиціям

жанру шахрайського роману. Пікаро, під чийм кутом зору змальовується життя Іспанії, є волоцюгою і неробою. В Іспанії, де перехід до нового суспільства супроводжувався небаченим в жодній іншій країні Європи занепадом виробничих сил країни, просто панувала всезагальна відраза до праці. Тому й не дивно, що знайомство Клеофаса з життям міста, з життям у його найбільш розвинених та цивілізованих формах, розпочинається з шинка, улюбленого місця дії шахрайського роману, а згодом – у різного роду місцях, де панує неробство, корупція та моральний розклад.

Другий «стрибок» у повісті «Кульгавий Біс» будується, за влучним зауваженням Л. Пінського, як «витончена мозаїка побутових сцен, кожна з цих мініатюр у зародку звичайний епізод шахрайського роману» [9]. Кульгавий демонструє своєму недосвідченому співрозмовнику галерею різноманітних персонажів, відомих кожному іспанцю з традиційних шахрайських романів. Згідно справедливому зауваженню дослідника, у цьому другому розділі «не без впливу того ж Кеведо (як автора славнозвісних «Видінь») Велес створив <...> деяке «видіння-репетиторіум», стислий підсумок усього типажу пікарескного жанру» [9].

Наступні стрибки з такою ж мозаїчністю дозволяють авторові змалювати й надалі найрізноманітніші вияви спроб різних представників тодішнього іспанського суспільства видавати себе не за того, ким вони є насправді: розпусниць за цнотливих дівчат, людей низького походження за спадкових гідальго, бездарного графомана за визначного літератора, злиденного шляхтича за успішну особу тощо. Завдяки такому змалюванню в невеличкій повісті Велеса де Гевари виявляється і притаманна крутійському жанру екстенсивність методу, його тяжіння до універсальності, до фіксації всього життя в усіх його станах, змальованих, проте, під єдиним, послідовним «шахрайським» кутом зору. Над усім у житті, як стверджує автор твору, панує обман. День у світі шахрайського жанру починається з того, що «каждый выходил на промысел со своими намерениями... каждый норовил надуть другого, плутни и обман застили свет божий, точно клубы пыли; нигде, как ни пяль глаза, не

увидишь и проблеска правды» [2, с. 193]. І далі автор в алегоричній формі викриває масову втрату здорового глузду (сцени в божевільні) та безпросвітну несправедливість долі (алегоричні образи Фортуни та її почту).

Не дивлячись на моралізаторський підхід, образи цієї шахрайської повісті вражають характерним, незабутнім колоритом, що становить славу класичного іспанського мистецтва. Як у попередників, так і у автора «Кульгавого Біса» численні види «обману та витівок» частіше за все зводяться до жадібності, до гонитви за золотом, або до марнославства, до гонитви за показною величчю (гардеробна предків, подружжя, що втратило глузд через бажання мати карету тощо). Це і є дві провідні «національні», конкретні вади, виразки економіки та культури іспанського суспільства XVII ст. при переході до Нового часу.

Взагалі, як зазначає Л. Пінський, автор повісті пристрасно викриває у творі як одну з провідних вад тогочасного іспанського суспільства прагнення набути зовнішньо гідний вигляд при внутрішній нікчемності. До того ж на це страждають у першу чергу, насамперед, представники начебто шляхетних за походженням верств населення. Невипадково перше місце, де опиняться після загального ознайомлення із «м'ясною начинкою» Мадридського пирога обидва головних герої повісті – це вулиця Поз. За влучним визначенням геварівського Біса, сюди приходять виключно для того, щоб знайти позу, в якій готові перебувати потім «розбиті паралічем манірності» [2, с. 193].

Божевільня, що охоплює іспанське суспільство, Велес де Гевара втілює в образі божевільні, де перебувають люди різних професій та характерів. Як зазначає А. Штейн, кожен з них потерпає від власної манії, від свого предмету божевільня: «У скнари немає ані дітей, ані спадкоємців, а він збожеволів через те, що накопичує гроші. А поруч знаходиться шляхтич, що втратив усе своє майно, за винятком сокола» [22, с. 140]. Найбільш наочно безглуздість та божевільня життя виявляються у вчинках Фортуни, яка наділяє дарами найнегідніших та найдурніших. Її дари невинно розподіляє Поліфем, що втратив єдине око внаслідок перебування в нього Одиссея. Показово, що серед придворних дам Фортуни письменником називаються Глупота, Мінливість, Лестощі та Заздрість.



Хаотичність сцен повісті, калейдоскопічність їхньої зміни, як зазначає дослідник, зумовлюється пістрявою композицією жанру. Така хаотична мозаїчність пояснюється тим, що у дійсності, яку спостерігає пікаро, геть відсутній будь-який розумний порядок. В іспанській критиці таке чергування епізодів як у другому «стрибку» повісті, у зміні наступних «стрибків» порівнюється із «чергуванням кадрів сучасної кінохроніки» [9].

Зауважимо, що сюжет Велеса де Гевари за його часи неначе «майорив» у повітрі: ще Ф. Кеведо в одній зі своїх сатир використовує прийом «розсунення стін» мадридських будинків. Як зазначає Л. Пінський, «на придворному святі 1637 року <...> Ф. Рохас зачитав жартівливу промову, у якій біс разом із поетом невидимками відвідують різні будинки та спостерігають різні вади» [9].

Завдяки введенню у твір фантастичного героя, письменник набуває можливість миттєво змінювати місце дії, безкарно уникати певних наслідків витівок своїх героїв. Наприклад, принципове уникнення плати за зупинку в готелі без перешкод здійснюється завдяки можливості безпечно непомітно зникнути наступного ранку через вікно для подовження подорожі у повітрі. Усе це зумовлює певну складність у фіксації усіх місць, де розгортаються події твору в їх послідовності: досягаючи значного охоплення масштабу змалювання іспанської дійсності, автор згадує, окрім Мадриду та Севільї, послідовно назви таких міст, як: Толедо, Кордова, Есіха тощо.

Витончена майстерність Луїса Велеса де Гевари простежується, безумовно, в композиції кожного з розділів-«стрибків». Кожен з них має особливий характер і тональність. У другому «стрибку» відтворюються первісні спостереження, емпірія побуту, його хаотична різноманітність. У третьому «стрибку» відзначаються первісні узагальнення та алегоричні групи людських вад. У четвертому стрибку викривається марнославство авторів «галасливих комедій». У п'ятому «стрибку» викривається іспанська дійсність у міжнародно-політичному плані. У шостому «стрибку» змальовується найвище узагальнення життя: демонстрація процесії Фортуни та викриття її примхливості та несправедливості. У сьомому «стрибку» читач має можливість почути

панегірик Севільї – «шлунку Іспанії та усього світу». Пихате звеличення улюбленців Фортуни та видіння Головної вулиці Мадриду в магічному дзеркалі під час гуляння знаті у восьмому «стрибку» видається своєрідною компенсацією за уїдливе змалювання побаченого у другому та сьомому «стрибках». І у фіналі повісті – у дев'ятому – десятому «стрибках» змальовується начебто духовне життя країни: академія поетів, «аристократія культури» і – між двома її засіданнями – «академія» кубла злидарів.

Зауважимо також, що серед численних персонажів «Кульгавого Біса» чи не з найбільшою ненавистю та відразою Велес де Гевара змальовує так званих «представників закону» – численних альгвасилів, рехідорів, законників, сутяг. Саме їх, саму сутність їх природи так влучно та красномовно схарактеризує Кульгавий Біс: «у певному сенсі дияволи більші за мене» [2, с. 192]. У фіналі твору надзвичайно промовисто викривається сама сутність цих служителів порядку, коли миттєво справа вирішується на користь Кульгавого та Клеофаста тільки завдяки тому, що перед «невблаганним» альгвасилом буде покладено гаманець з дукатами: «Прошу прощення, сеньоры, я ошибся. Ступайте своей дорогой, сеньор лисенсиат, вы ничего мне не должны сверх того, что заплатили. Даяние же ваше принимаю как возмещение за немалую опасность, коей я подвергал себя, схватив, кого не следовало» [9, с. 242].

Показово, що оповідь у повісті Велеса де Гевари починається із змалювання переслідування Клеофаста від охоронців закону, і завершується вона сценою, в якій Кульгавий, побачивши своїх переслідувачів, за схожих обставин вважає за найкраще сховатися у роті писця, бо «кращого притулку йому б і не відшукати» [2, с. 243]. Усе це переконує Клеофаста в тому, що «чертям нет житья от своих альгвасилов и альгвасилам – от чертей» [2, с. 244]. Подібне зображення тодішньої дійсності Велесом де Геварою, згідно слушному зауваженню Л. Пінського доводить, що у змалюванні «універсальної картини «людського життя» іспанські майстри зберігають національно-історичні акценти та іспанські "фарби"» [9].

Водночас зауважимо, що фінал повісті Велеса де Гевари суттєво

відрізняється від фіналу класичних зразків пікарески. На відміну від зазвичай незавершеної, «відкритої» композиції шахрайських романів, мотивованої тим, як зауважує Л. Пінський, що про своє життя розповідає сам герой, а отже його життя ще не завершено, повісті «Кульгавий Біс» притаманна новелістична завершеність [9]. Це зумовлюється тим, що у фіналі твору обидва головні персонажа виявляються повернутими на свої місця: біс – у пекло, студент – до університетських занять. «І коли Фортуна виявилася в остаточному підсумку прихильною до студента, – зауважує дослідник, – то лише тому, що Велес зобразив усього один епізод з його життя» [9].

## ВИСНОВКИ

Унаслідок аналізу твору було зроблено наступні висновки:

1. Шахрайський роман (крутійський / пікареска) – це один з найбільш ранніх різновидів європейського роману, історично зумовлений етап його розвитку. Цей жанр склався в Іспанії «золотого століття» (у середині XVI ст.) і в своїй класичній формі проіснував до середини XVII століття. Як свідчать науковці, слово «пікаро» з'явилося в іспанській мові у середині XVI ст. і означало воно – шахрай, волоцюга, пройдисвіт. Зміст традиційної пікарески – це пригоди «пікаро», тобто шахрая, авантюриста. Крутійський / пікарескний роман вперше вводить в літературу історичний час та простір. Цей роман є реалістичним, бо зображує брутальну та гнітючу реальність, здебільшого сатирично.

2. Крутійський роман зародився як своєрідний антипод рицарського роману. Герой шахрайського роману – пікаро – зазвичай є людиною нешляхетного походження, частіше чоловік, зрідка жінка (іноді в ролі пікаро виступали і збіднілі, декласовані дворяни), яка намагається посісти у дійсності певне становище хибим шляхом. У творі описуються численні пригоди пікаро, що становлять здебільшого ганебні витівки, за допомогою яких головний герой намагається здобути спочатку хоча б можливість прогодувати себе, а згодом – і добре влаштуватися в житті. На відміну від головного героя рицарського роману, який уславлює своє ім'я героїчними подвигами, у пікаро взагалі відсутнє поняття честі в будь-якому її прояві: вони знамениті своїми крадіжками та ганебними витівками.

Внаслідок огляду літературознавчих досліджень було виявлено наступні визначальні ознаки цього жанру;

- у назві крутійського роману присутнє ім'я головного героя і автор додає до нього такі слова: «життєпис», «історія життя», «пригоди» або «лихо» тощо; головна риса пікаро – це його нездоланий оптимізм та віра в те, що він все одно здолає життєві випробування;
- роман пишеться у формі автобіографічної розповіді героя про своє життя від першої особи, завдяки чому читач переноситься на місце шахрая і мимоволі

- переймається до нього симпатією; водночас простежується певна діалогічність у викладенні матеріалу: розповідь ведеться від імені досвідченої людини (що інколи розкаюється у колишньому способі життя) про саму себе, що дивиться на світ ще наївно та недосвідчено;
- історія життя героя висвітлюється зазвичай з дитячих років, упродовж твору зображується, як поступово чиста душа дитини трансформується під впливом оточуючого світу, цілком реальних соціальних обставин у найгірший бік;
  - сюжет шахрайського роману будується як хронологічний виклад окремих епізодів з життя пікаро, без виразного композиційного малюнка; зазвичай це низка досить зухвалих витівок пікаро, інколи навіть злочинних, але завдяки застосуванню таких засобів як іронія, гротеск, і лише зрідка сарказм, читач може уникнути враження суцільної безпросвітності;
  - зазвичай у фіналі твору головний герой може перетворитися на огидного представника іспанського суспільства того часу або автор обирає відкритий фінал, коли читач розуміє, що вже нічого нового в житті пікаро не відбудеться і він буде продовжувати свої ганебні вчинки безкінечно;
  - зазвичай високе почуття кохання невідоме головному герою (кохання, стосунки з жінкою вельми матеріально витратні);
  - роман створюється розмовною мовою; у ньому не тільки реалістично, але й сатирично змальовується широка панорама соціальної дійсності за допомогою іронії, сарказму, гротеску тощо.

3. Повість «Кульгавий Біс» – єдиний прозовий твір драматурга Луїса Велеса де Гевари, що побачила світ у 1641 році. На відміну від традиційної пікарески у назву твору винесено ім'я не представника вихідця з низів суспільства, а фантастичної істоти. Водночас зауважимо, що Кульгавий Біс та його супутник Клеофас виявляються специфічним уособленням художнього розкриття образу головного героя традиційної пікарески за допомогою прийому «удвоєння». Кульгавий Біс уособлює собою традиційного досвідченого пікаро, що на схилі днів розповідає історію свого життя. Клеофас – це той недосвідчений юнак, що ще не знає життя і робить перші самостійні кроки в ньому. Викладена у формі діалогу

історія Велеса де Гевари начебто відрізняється від традиційної пікарески, в якій розповідь ведеться від першої особи. Проте монологічна розповідь традиційної пікарески також позначається певною внутрішньою діалогічністю.

Традиційно сюжетну основу шахрайського роману становить низка пригод, яких зазнає головний герой. Події переважно розгортаються на тлі великих міст – Мадриду та Севільї. У творі Велеса де Гевари зображується лише один період з життя Клеофаса – студентський. Композиція твору уявляє мозаїку різних вражень «з середини» завдяки фантастичним можливостям Кульгавого біса. Проте композиція твору вирізняється і певною циклічністю зовсім у дусі традиційних класичних зразків шахрайського роману – «Ласарільо...» і «Густава де Альфараче». Водночас слід зазначити, що твір є замкненим у межі новелістичного епізоду: він розповідає про переслідування «вічного студента» донна Клеофаста «псевдодівчиною» доньєю Томасою, що бажає стати його дружиною.

І хоча Велес де Гевара відмовляється від традиційної автобіографічної форми розповіді, його повість «Кульгавий Біс» споріднює з традиційною пікарескою не тільки використання образів героїв-пікаро, ситуацій і мотивів, що неодноразово виникають на сторінках шахрайських романів, але й сам принцип зображення дійсності з всеохоплюючої «шахрайської» точки зору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова М. А. Плутувської роман // Літературна енциклопедія термінів і понять / Під ред. А. Н. Ніколюкіна. М.: НПК «Інтелвак», 2001. Стб.749–750.
2. Александрова О. Н. Влияние пикарескного романа на роман Никоса Казандзакиса о греке Алексисе Зорба. *Культура народов Причерноморья*. 2013. № 265. С. 160-164. URL:: [dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/92683/43-Alexandrova.pdf](http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/92683/43-Alexandrova.pdf) (дата звернення: 15.11.2020)
3. Велес де Гевара Л. Хромой бес // Плутувської роман. М.: Худож. лит., 1975. С.
4. Ковалів Ю. І. Крутіський роман // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т.1. С. 533.
5. Кучинський Б. Іспанська література доби Сервантеса. *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки (мовознавство). Випуск 96 (1). Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. С. 39-46.
6. Михайлов А. Д. Плутувської роман [Електронний ресурс] / А. Д. Михайлов // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. Т.4: Лакшин – Мураново / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1967. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата звернення: 19.10.2020)
7. Папушева О. Н. Кризис испанского общества конца XVI – первой половины XVII века в свете междисциплинарного анализа ментальности пикаро (по плутовским романам): Автореф. дис. ... канд. истор. наук / О. Н. Папушева. Томск, 2006. 27 с.
8. Пинский Л. Е. Гусман де Альфараче и испанский плутовской роман / Л. Е. Пинский // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт / сост. Е. М. Лысенко, вступ. ст. А. А. Аникста / Л. Е. Пинский. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 148-186.
9. Пинский Л. Е. Испанский плутовской роман и барокко / Л. Е. Пинский // Вопросы литературы. – 1962. – № 7. – С. 130-153.

10. Пинский Л. Испанский «Хромой бес» // Велес де Гевара Л. Хромой бес. URL: <http://maxima-library.org/mob/b/84840?format=read> (дата звернення: 25.10.2020)
11. Пискунова С. И. Исповеди и проповеди испанских плутов // Испанский плутовской роман. М.: Эксмо, 2008. С. 7-34.
12. Пискунова С. Плутовской роман // Средние века и Возрождение. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/piskunova-plutovskoj-roman.htm> (дата звернення: 23.11.2020)
13. Пискунова С. И. Примечания к «Дон Кихоту» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI-XVII веков. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998. 315 с.
14. Пискунова С. И. Примечания к «Хромому бесу» Луиса Велеса де Гевара // Плутовской роман. – М.: Правда, 1989. – С. 649-652.
15. Плавский З. И. Вступительные статьи и комментарии к изданиям Кеведо. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/ispaniya/plavskin-kommentarii-k-izdaniyam-kevedo.htm> (дата звернення: 13.11.2020)
16. Плавский З. И. Плутовской роман // Испанская литература XVII – середины XIX веков. М.: Высш. шк., 1978. С. 41-53.
17. Плавский З. Франсиско де Кеведо и проза испанского барокко // История зарубежной литературы XVII века / Под ред. З. И. Плавскина: Учеб. для филолог. спец. вузов. М.: Высшая школа, 1987. 248 с. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/izlxvii/3.html> (дата звернення: 15.11.2020)
18. Степанов Г.В. Испанская литература. Проза // История всемирной литературы: В 9-ти т. / Гл. ред. Г. П. Бердников. – Том 4 / Отв. ред. Ю. П. Вишпер. М.: Наука, 1987. С. 78–83.
19. Гальверт Ю. К. Плутовской роман Матео Алемана «Гусман де Альфараче» и проблема формирования реалистического романа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Л., 1981. 16 с.
20. Томашевский Н. Б. Плутовской роман // Плутовской роман. М.: Худож. лит., 1975. С. 5-20.
21. Широкова В. В. Традиции плутовского романа в «Приключениях Эме Лебефа» М. Кузьмина. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету: Педагогічні науки. Філологічні науки. Історичні науки*: Збірник



- наукових праць. Ізмаїл, 2011. Вип. 31. С. 149-155.
22. Штейн А. Л. История жизни пройдохи Паблоса // История испанской литературы. Изд. 2-е, стереотип. М.: ЕдиториалУРСС, 2001. С. 97-101.
  23. Штейн А. Л. Плутувської роман // Литература іспанського барокко. М.: Наука, 1983. С. 118-142.
  24. Штридтер Ю. Плутувської роман в Росії: к історії російського роману до Гоголя / Переклад з нім. В. Брун-Цехового, Д. Бордюгова. М.: АІРО-XXI; СПб.: Алетейя, 2015. 416 с. URL: <http://maxima-library.org/year/b/339166?format=read> (дата звернення: 18.10.2020)
  25. Ayala F. Cervantes y Quevedo / F. Ayala. – Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974. – 282 p.
  26. Alonso D. De los siglos oscuros al de oro (notas y artículos a través de 700 años de letras españolas). Madrid: Gredos, 1964. 293 p.
  27. Alonso D. Gongorismo y conceptismo, estilos complicados // Góngora y el "Polifemo". T.I. Madrid: Gredos, 1974. P. 82-94.
  28. Bataillon M. Picaros y picaresca. La pícara Justina. Salamanca: Taurus, 1969. 252 p.
  29. Chandler F. W. La novela picaresca en España. Madrid, 1913. 469 p.
  30. Chandler F.W. Romances of Roguery. An Episode in the History of the Novel Part I. The Picaresque Novel in Spain. N.Y.: Burt Franklin, 1961. VII, 483 p. URL: <https://catalog.hathitrust.org/Record/001037035> (дата завантаження: 02.10.2020)
  31. Dunn P. N. Spanish picaresque fiction as a problem of genre. *Dispositio*. 1990. Vol. 15, No. 39: Genre STUDIES in hispanish literature/ Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan. Pp. 1-15. URL: <https://www.jstor.org/stable/41491371> (дата завантаження: 12.10.2020)
  32. Francis A. Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria. Madrid: Gredos, 1978. 230 p.
  33. Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit: Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München: Beck, 1999. 1570 s.
  34. Gili y Gaya S. Introducción // Alemán M. Guzmán de Alfarache. Madrid: Espasa-Calpe, 1953/54. P. 7-25.

35. Kent J P., Gaunt J. L. Picaresque Fiction: A Bibliographic Essay. *College Literature*. 1979. Vol. 6, No. 3. Pp. 245–270. URL: <https://www.jstor.org/stable/25111282> (дата звернення: 13.11.2020)
36. Laurenti J.A. Bibliografía de la literatura picaresca; desde sus orígenes hasta el presente. NY: Scarecrow Press, 1973. 262 p.
37. Laurenti J.A. Estudios sobre la novela picaresca española. Anejos de Revista de literatura. Instituto "Miguel de Cervantes" de filología española. Madrid, 1970. 143 p.