

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Загальноуніверситетська кафедра світової літератури**  
**та культури імені проф. О. Мішукова**

**«ПОПЛ» С. ЖЕРОМСЬКОГО: НАПОЛЕОНІВСЬКА ТЕМА В**  
**ПОЛЬСЬКОМУ ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ПОЧАТКУ ХХ СТ. ТА ЇЇ**  
**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ**

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконала: студентка 2 курсу 241М групи  
Спеціальності 014.02. Середня освіта (мова і  
література англійська)  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Середня освіта (мова і  
література англійська)  
Франчук Аліна Юріївна

Керівник – кандидат філологічних наук,  
доцент Висоцький Андрій Анатолійович  
Рецензент – кандидат педагогічних наук,  
доцент Кострубіна Ольга Валеріївна

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПОЛЬСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ РОМАН: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ ЖАНРОВОГО РОЗВИТКУ У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІ</b> .....	8
1.1. Історичний роман як літературознавча проблема.....	8
1.2. Польський історичний роман у письменницькому і дослідницькому сприйнятті.....	14
<b>ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ</b> .....	25
<b>РОЗДІЛ 2. НАПОЛЕОН В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ХІХ СТ.</b> .....	26
2.1. Символічні та реалістичні виміри реалізації наполеонівської теми в англійській, французькій та російській літературах ХІХ ст.. ..	26
2.2. Апологія наполеонівської теми в творчості А. Міцкевича.. ..	45
<b>ВИСНОВКИ ДО 2 РОЗДІЛУ</b> .....	50
<b>РОЗДІЛ 3. «НАПОЛЕОНІВСЬКИЙ» РОМАН СТЕФАНА ЖЕРОМСЬКОГО «РОРІОЉУ»: СВОЄРІДНІСТЬ ЗМІСТУ І ФОРМИ</b> .....	52
3.1. Антропологічна спрямованість мотивного змісту роману.....	52
3.2. Концептуальна основа авторської інтерпретації образу Наполеона та особливості її художньої реалізації.....	66
<b>ВИСНОВКИ ДО 3 РОЗДІЛУ</b> .....	76
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	77
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	81

## ВСТУП

Відображення видатної історичної особистості в літературі – явище досить поширене, але літературний образ героя не є тотожним історичній персоналії, оскільки проходить крізь призму авторського сприйняття. Крім того, автор часто спирається не тільки на реальні біографічні та історичні дані, але і на певний узагальнений (як правило, міфологізований і фольклоризований) образ, який склався в колективній свідомості епохи. Таким чином, втілення історичної особистості на сторінках художнього твору завжди пов'язане з явищем символізації, міфологізації, архетипізації реальної особистості. Наполеон Бонапарт якраз і належить до тих історичних діячів, котрих називають «людина-легенда». Значимість такого роду особистостей для історії визначається не тільки впливом на хід світових подій, але також і впливом їх образу на уяву сучасників і нащадків.

Це стосується і Польщі. Польська література на межі ХІХ-ХХ ст. збагачується в жанровому плані. В першу чергу це стосується прози, яка тяжіла до масштабних, епічних форм. Її характерним явищем став історичний роман, який досяг в цей час апогею. Наполеонівська тема увійшла в польський історичний роман на початку ХІХ ст. і з тих пір займала в ньому чільне місце. Очевидно, що роль Наполеона і самого феномена його завжди була різною і залежала від соціокультурної ситуації, в якій він виникав. Історики, літературознавці, культурологи, соціологи оцінювали його функціонування в Польщі в різних категоріях – міфу, легенди, теми, мотиву, фабули. «Наполеонівська» тема в польській літературі є в деякому роді хрестоматійною: «Maria Walewska» («Марія Валевська») М. Брандис, «Pan Tadeusz» («Пан Тадеуш») А. Міцкевич, «Pieśń Legionów Polskich we Włoszech» («Пісня польських Легіонів в Італії») З. Вибицький, «Andromacha» («Андромаха») Л. Осинський, «Zale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta» («Плач Сармата над гробом Зигмунда Августа») Ф. Карпінський. Знаковим

історичним романом, присвяченим Наполеону Бонапарту, є твір С. Жеромського «Роріоу» («Попіл») (1902).

Різні аспекти творчості С. Жеромського вивчали А.А. Базилян, О.І. Баранов, В.П. Ведіна, В.В. Вітт, І.К. Горський, В.Я. Кулик, С.Й. Левінська тощо. Значний внесок зробили польські дослідники Й. Матушевський, С. Треугут, Й. Якубовський.

В.В. Остапчук, наприклад, в історичній романістиці С. Жеромського досліджувала часопростір і мотивну структуру [44]. П.Г. Нісонський провів колосальну роботу з систематизації і вивчення значної за обсягом і багатогранної творчої діяльності С. Жеромського, розробив концепцію світогляду письменника з урахуванням громадських, філософських, естетичних факторів [39]. В.К. Нечай вдалося здійснити компаративний аналіз наративних стратегій в романах-епопеях С. Жеромського і Л. Толстого [38]. Ю.Л. Булаховська досліджувала ідіостиль С. Жеромського, приділяючи особливу увагу змалюванню батальних сцен [9].

Питання «Жеромський і Наполеон» було поставлено такими вченими, як І.В. Шабловська [58], Д.І. Чижевський [57], Є.М. Євніна [22], проте, воно досі є малодослідженим. Окремих робіт, присвячених наполеонівській темі у «Попелі» С. Жеромського, нами не виявлено. Цим і визначається **актуальність** обраної теми роботи, в якій ми зробили спробу з'ясувати специфіку сприйняття образу Наполеона поляками на початку ХХ ст. Крім того, польські історичні романи є малодослідженими на вітчизняних теренах, а отже є актуальним та перспективним напрямком літературознавства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

**Мета** роботи полягає в комплексному розгляді наполеонівської теми в романі С. Жеромського «Роріоу».

Досягнення поставленої мети зумовило розв'язання наступних **завдань**:

- розмежувати поняття «наполеонівська тема», «наполеонівська легенда» і «наполеонівський міф»;
- виявити передумови виникнення, формування і розвитку наполеонівської теми в творчості С. Жеромського;
- показати динаміку наполеонівської теми у романі С. Жеромського «Роріоу»;
- виявити специфічні особливості авторського зображення Наполеона в романі;
- виявити антропологічну спрямованість воєнних сцен у С. Жеромського;
- схарактеризувати ключові мотиви твору у їх зв'язку з «наполеонівською темою».

**Об'єктом дослідження** є роман «Роріоу» С. Жеромського.

**Предмет дослідження** – художня своєрідність авторської концепції відтворення наполеонівської теми.

**Теоретико-методологічною базою дослідження** стали праці Л.К. Оляндер, Н.Д. Тамарченко, І.К. Горського, В.В. Вітт, В.В. Нечай та ін.

**Методи дослідження.** У роботі використовуються порівняльно-історичний, структурно-нараторологічний, описовий, історико-генетичний, порівняльно-типологічний, культурно-історичний, біографічний, герменевтичний методи, а також елементи дискурсивного (культурно-ситуативний контекст) та інтертекстуального аналізу (визначення ролі прецедентних текстів, цитат у вираженні концептуального смислу вторинного тексту на основі їх зв'язку). Історико-генетичний підхід реалізується у процесі вивчення генезису й розвитку уявлень про автора художнього твору, передумови задуму, історію написання і побутування твору. Порівняльний і типологічний підходи дозволяють виокремити основні

напрями й тенденції в дослідженні проблеми. Біографічний метод застосовано для вивчення відношення «автор-твір». Культурно-історичний підхід дозволяє трактувати роман як відбиття духу народу в конкретний історичний період, розглядати зв'язки художнього твору з духовною і матеріальною культурою, з історичною традицією та соціальним середовищем. У дослідженні наративної структури роману релевантними є структурно-нараторологічний і герменевтичний методи.

**Наукова новизна роботи** зумовлена актуальністю, метою, завданнями й полягає в тому, що в ній зроблена спроба комплексного аналізу наполеонівської теми в «Роріолю» С. Жеромського. Зокрема, акцентовано увагу на:

- еволюції образу Наполеона в романі;
- антропологічних аспектах в описах батальних сцен;
- узаємодії між типами нарації в С. Жеромського залежно від ситуації, зокрема історичної;
- ролі оповідних принципів, застосованих польським письменником у змалюванні історичних подій для досягнення життєвої та історичної правди;

**Практичне значення роботи** зумовлено тим, що її результати можуть бути використані в курсах польської літератури, у вивченні історії польсько-французьких літературних взаємин, а також у викладанні інших історико-літературних курсів, спецкурсів із компаративістики, у написанні методичних посібників, курсових, дипломних та магістерських робіт студентами-філологами.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету (грудень, 2019). За темою роботи опубліковано статтю «Польський історичний роман межі другої половини XIX - початку

XX ст. у науковій рецепції» у науковому збірнику «Магістерські студії» (м. Херсон, 2019).

# РОЗДІЛ 1

## ПОЛЬСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ РОМАН: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ ЖАНРОВОГО РОЗВИТКУ У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ

### 1.1. Історичний роман як літературознавча проблема

Жанр історичного роману в літературознавстві має чи не найбільшу кількість різних дефініцій. Найбільш загальним визначенням історичного роману є наступне: історичний роман – роман, дія якого відбувається на фоні історичних подій. Найбільш спірним є питання про міру відповідності вимислу й художньої образності документально зафіксованим подіям. Справжній історичний роман міг виникнути лише з розвитком історичної науки. В контексті дослідження поетики і художньої своєрідності національного історичного роману треба зазначити, що в процесі виявлення теорії жанру ми виділяємо наступні основні традиції, що вплинули на сучасний історичний роман:

1. західноєвропейська, що виникла в руслі художніх пошуків романтизму (В. Скотт, В. Гюго);
2. українська класична XIX-XX ст. (авантюрно-психологічний і авантюрно-філософський романи: Ю.К. Смолич, Л.К. Чернов);
3. радянського періоду ( О.М. Толстой, В.С. Пікуль).

До дослідження жанру історичного роману зверталися багато зарубіжних і вітчизняних літературознавців. У зарубіжному літературознавстві особливий інтерес в рамках даної роботи представляють роботи Д. Лукача [35], В. Данек [61], З. Затурського [70]. Серед радянських та російських літературознавців, які займалися вивченням жанру історичного роману, необхідно виділити імена М.А. Барга [5], М.М. Бахтіна [6], В.П. Ведіної [10], В.Я. Малкіної [37], М.М. Петруніної [47], Б.Г. Реїзова [49].

Вагомий внесок у дослідження розвитку жанру зробили українські вчені М.С. Брайченко [7], Л.К. Оляндер [42], Н.І. Петриченко [45].

Як відмічав Д.Д. Благой, “зачатки історичного роману можна знайти вже в Александрійську епоху не тільки в історичних іменах, але і в романах про Александра Великого і Троянський похід” [див. : 5, с. 124]. Теорія історичного жанру стала розроблятися по суті лише з часів Вальтера Скотта. Правда, перші кроки на підступах до історизму в літературі були зроблені романтиками. Але родоначальником історичного роману виступив саме Вальтер Скотт – “поет найменш романтичний” і саме в його творах, завдяки їх історичній формі та реалістичній тенденції, історизм уперше проявив себе чітко і повно. Тому відкриття цього творчого принципу в літературі дійсно належить йому – письменникові, який підніс “роман до ступеня філософії історії” [5, с. 208].

Існує декілька досліджень, у яких творчість В. Скотта слугує матеріалом для постановки більш загальних завдань, тобто робляться спроби систематизації і опису стійкої структури історичного роману вальтер-скоттівського типу.

В центрі уваги В. Дібеліуса три проблеми:

1. традиції, які використовував В. Скотт для створення жанру історичного роману;
2. сюжетоутворюючі мотиви;
3. тип героя [див. : 3, с. 74].

Важливою рисою історичного роману є опора на документальні факти, тобто “наочність”. Але говорити про історичну правду можна тільки умовно.

У романі, як ні в якому іншому жанрі, розкривається взаємодія людини і світу, людини й історії. Будучи жанром, орієнтованим на саме життя і тому відносно мало залежним від літературних канонів і зразків, роман розвивається як вільна форма, досягаючи все більшого різноманіття вільних модифікацій. Історична типологія роману, запропонована М.М. Бахтіним, поєднує в собі синхронний і діахронний ряди і заснована на трьох критеріях:

принцип оформлення головного героя; “хронотоп”, тобто просторово-часова організація художнього світу твору; співвідношення автора і героя [6, с. 204]. Предмет художнього пізнання в романі – не власне приватне життя, а зв'язок приватного і загального, індивідуального і соціального. Ця залежність яскраво проявляє себе в жанрі історичного роману.

М.М. Бахтін виділяв наступні основні риси історичного роману:

1. з'єднання історії та приватного життя;
2. подолання замкнутості минулого і досягнення повноти часу;
3. поєднання в романах різних типів часу: грецького авантюрного, народно-міфологічного, замкового, історичного і т.д.;
4. використання, і в той же час трансформація попередньої літературної традиції (“готичний” і сімейно-біографічний роман, історична драма) [6, с. 176].

Історичний роман відкриває можливість не тільки дізнатися про історичні факти, а й доторкнутися до історії, пережити, відчувати події минулого. Він звернений, насамперед, до людини, однією з найважливіших задач історичного роману є зображення людської долі в історичному процесі.

Хоча досвід світової літератури наочно показує, що головну роль у розвитку історичної теми грав і продовжує грати жанр історичного роману, не будь-який прозовий твір, сюжетом якого є історична подія, відноситься до даного жанру. Незважаючи на те, що сам термін генетично пов'язаний зі змістовною сферою, історична тематика не може бути єдиною визначальною ознакою жанру. Дія пригодницьких, науково-фантастичних, сімейно-побутових та інших романів може розіграватися в обстановці минулого. Перед дослідниками історичного роману в першу чергу стоїть завдання виявити характерні риси жанру, що дозволяють визначити його своєрідність. Протягом ХХ століття ставлення літературознавців до проблеми жанрової класифікації змінювалося. У 1930-ті роки Д. Лукач ставив під сумнів доцільність виділення історичного роману в окремий жанр. Професор Лідського університету А. Кеттл вважав, що називати В. Скотта історичним

романістом – означає принижувати значення його творчості [див. : 7, с. 128]. В кінці 1950-х рр. А. Дікінсон пише про історичний роман, що “визначень стільки ж, скільки дослідників” [див. : 1, с. 78].

В останній чверті ХХ століття практично загальноприйнятою стала точка зору, що історичний роман як жанр має певну специфіку, і вирішальне значення тут мають підхід письменника до матеріалу минулого, тип організації цього матеріалу, а також ідейна й естетична установки. Таким чином, ідейно-змістовні і художні особливості, синтез яких і породжує специфіку історичного роману, необхідно розглядати в поєднанні один з одним.

Н.Д. Тамарченко, що розвиває ідеї М.М. Бахтіна, головною ознакою класичного історичного роману (тобто творів 1810–1830 рр.) вважає “поєднання авантюристичності й історизму”, яке він розглядає як “структурний, тобто формальний та змістовий принцип” [53, с. 47]. У рамках першої третини ХІХ століття Н.Д. Тамарченко виділяє три різновиди історичного роману: роман авантюрно-психологічний (В. Скотт), авантюрно-філософський (“Собор Паризької Богоматері” В. Гюго) і народно-епічний (М.В. Гоголь) [53, с. 97]. П. Хескет виділяє різні мотиви в історичній романістиці – любовний, пригодницький, соціальний, на основі яких робиться спроба класифікувати твори історичного жанру [62, s. 29].

В.Я. Малкіна, в свою чергу, зазначає: “Не дивлячись на велику кількість досліджень про історичний роман, практично немає порівнянь різних типів романів. А раз немає зіставлення різних типів романів, неясно, що є індивідуальними особливостями письменника, що – закономірностями епохи, а що – загальними законами розвитку жанру. Як наслідок, не має чіткої дефініції історичного роману. Таким чином, існуючі визначення недостатні для того, щоб визначити специфіку саме цього жанру і чітко окреслити коло творів, що до нього відносяться” [21, с. 68].

Отже, в сучасному літературознавстві не вирішене питання, як побудувати типологію історичного роману, по можливості уникаючи

схематизму і разом з тим прагнучи врахувати більшість діючих жанрових моделей. Найчастіше перше, на що звертають увагу дослідники, – це ставлення автора до історії. Принцип історизму стає вододілом. Весь масив творів про минуле відразу розпадається на книги справді історичного характеру і роботи, що мімікрують під історичні.

З точки зору А.Г. Баканова, поруч зі справжнім історичним романом можна виділити умовно-історичний та псевдоісторичний роман. У творах першого роду історія умовна і служить сюжетно-образним ґрунтом для ідейних побудов, що далеко йдуть від безпосереднього філософського, соціального і морального сенсу конкретних епізодів минулого. Що ж стосується псевдоісторичного роману, то в книгах цієї категорії спрощена, а часто і свідомо спотворена картина історії. До подібного типу відносяться твори масової белетристики [3, с. 198].

На наш погляд, форма псевдоісторичного роману охарактеризована досить переконливо. Цілком справедливо виділити твори подібного роду в окремий вид не тільки за кількісною ознакою (такі романи створювалися, починаючи з XVIII століття, і продовжують створюватися в наш час, і завжди знаходили свого читача), але і з тієї причини, що не можна недооцінювати вплив такої літератури на формування історичної правди в суспільстві. Твори ж, об'єднані А.Г. Бакановим терміном “умовно-історичний роман”, на нашу думку, логічніше розглядати в рамках інших жанрових форм в залежності від проблематики і поетики. Втім, сам дослідник характеризує термін “умовно-історичний роман” як робочий, що дозволяє виділити той тип творів, в якому автори сплітають історію і фантазію для постановки широких філософських, соціальних і моральних проблем, в сукупності романів про минуле.

У свою чергу в справжньому історичному романі М.А. Барг, у залежності від характеру історичного конфлікту, виділяє три провідні форми: історико-соціальний, історико-філософський, а також історико-біографічний романи [5, с. 300]. Разом з тим, з огляду на все більш інтенсивне входження документа в художні структури, пропонується виділяти як окремий різновид

історико-документальний роман; в деяких же випадках, коли різні за своїм характером художні конфлікти реалізуються за допомогою засобів народно-поетичної творчості, можна говорити про історико-фольклорний роман.

А.Г. Баканов дає наступне визначення історичного роману: "Історичним романом можна вважати твір романної прози, в якому на основі наукового вивчення минулого з допомогою системи специфічних художніх засобів з позицій історизму відтворюються події, що мають реально-історичний ґрунт і побачені автором в світлі історичної перспективи" [3, с. 319]. Це визначення, на наш погляд, досить повно відображає специфіку жанру, тому що в ньому враховуються і змістовна сторона, і особливості поетики, і суб'єктивне начало, тобто авторська позиція в творі.

У ряді досліджень, присвячених історичному роману, можна зустріти твердження, що цей жанр припинив своє існування. Проте, в сучасному літературознавстві переважає думка, що жанр історичного роману не закінчив свій шлях в літературі, навпаки, він активно розвивається і збагачується новими формами. Дійсно, в період з ХІХ до ХХІ століття жанр історичного роману зазнав істотних змін, проте експерименти в області форми не торкнулися основних принципів, викладених вище.

В історичному романі проявляється синтез історіографічного та літературного начал. Розвиток історичної науки безпосередньо впливає на еволюцію жанру. Крім того, трансформують історичний роман економічні, соціальні та політичні умови. Зображуючи минуле, історичний роман нерозривно пов'язаний з сьогоденням, яке обумовлюється ставленням до минулих часів. При визначенні жанрової своєрідності історичного роману в його класичному вигляді виявляються такі риси:

1. принцип історизму при підході до зображуваної дійсності;
2. зображення минулого засноване на науковому дослідженні та історичних свідоцтвах (письмових джерелах, археологічних даних, творах мистецтва);
3. наявність історичної перспективи в творі;

4. ставлення автора до зображуваної епохи як до завершеного, цілісного періоду;
5. здатність автора оцінити причини і наслідки історичних подій;
6. зв'язок приватного життя героя з історичними подіями;
7. історичний елемент є естетично значущим у художній системі твору [5, с. 72].

## **1.2. Польський історичний роман у письменницькому і дослідницькому сприйнятті**

З утвердженням романтизму в Польщі і розповсюдженням впливу В. Скотта пов'язане виникнення польського історичного роману. Засновником цього жанру в польській літературі став Юліан Урсин Немцевич (1757-1841). У його творчості 20-х років просвітницькі традиції класицизму поєднувались з романтичною традицією, завдяки якій він і зміг стати першим польським історичним романістом, автором «Piesni historyczne» («Історичних пісень»), «Jan z Tuszynu» («Ян з Тичини»), «Leibe i Siora» («Лейбе і Шьора»). Як зазначає І.К. Горський, «Ян з Тичини» (1825) уже знаменував народження нового жанру [15, с. 138].

Вагому роль у розвитку молодого польської історичної прози також зіграв чотирьохтомний роман Ф. Бернатовича «Pojata, córka Lezdzejki, albo Litwiny w XIV wieku» («Поята, дочка Лездейки, або литовці в XIV ст.») (1826). Зазначаючи, що глибиною історизму Бернатович поступається Немцевичу, Ю.Кшижановський стверджує: «При всьому тому, що «Поята» належить до романів, які читаються з естетичною насолодою, він володіє своїм виразним профілем історичного стилю. Це своєрідне поєднання сентиментальної манери з історичною манерою у вальтерскоттівському смаку» [див. : 15, с. 141]. З появою «Пояти» Бернатовича в польській літературі виокремився і став широко застосовуватись вальтерскоттівський тип історичного роману.

Другий період польського романтизму характеризується поглибленням типізації образів, що породила реалістичну тенденцію, зображенням характерів у динаміці, більш глибоким висвітленням ролі народу в історії і спробою представити історію в її русі [15, с. 143]. Успіхи романтизму створили передумови для подальшого розвитку польського історичного роману (Г. Жевуський, М. Грабовський). І.К. Горський зазначає, що «Pamiętki Pana Soplicy» («Спомини Соплиці») Г. Жевуського (1839) виділяються на загальному фоні літератури тим, що в романі розвинуто тенденцію конкретного відображення історичного колориту, побуту, звичаїв [15, с. 145].

На польському ґрунті епохою витворення історичного роману стало Просвітництво, пов'язане з іменами Ігнація Красіцького, Міхала Краєвського. Активний розвиток цього жанру став результатом впливу романів В. Скотта, а також зацікавлення поляками власною історією. За І.К. Горським, довершив та відкрив для широкого загалу історичний роман "батько польського історичного роману" Ю.І. Крашевський [15, с. 146]. Він увійшов до історії літератури як один із найталановитіших митців реалізму XIX ст., автор циклу історичних романів і повістей (близько 160 книг) із життя різних соціальних прошарків Польщі з давніх часів до його сучасності. Ю. Крашевський віддав літературі майже 60 років життя, був відомий як "творець польської реальності". Письменник створив повість і роман сучасного типу, засновані на підпорядкуванні окремих образів і сцен головній ідеї, створив книги, в яких відбивалася картина національного життя у всій його соціально-побутовій конкретності («Stara baśń» («Прадавня легенда»)) (1876). З гостросюжетними історичними романами Ю. Крашевського пов'язано утвердження широкої популярності польського роману серед читацьких кіл. За І.В. Шабловською, Ю. Крашевський не тільки тематично розширив область пізнання минулого, а й поглибив принцип історизму в зображенні минулого [58, с. 253].

У 80-90-і рр. пишуть історичні романи Г. Сенкевич, А. Креховецький, П. Пшиборовський, В. Дзедушицький, Б. Прус. У поневоленій Польщі, де критичний реалізм переміг над романтичним напрямком в значній мірі завдяки боротьбі прихильників позитивізму, але де в той же час культ історичного роману був дуже сильний, позитивістські нападки на цей жанр сприймалися як спроба закреслити одну з національних традицій. Почасти саме це спонукало Г. Сенкевича (класика історичного роману, знаного у всьому світі) виступити в 1889 р з публічною лекцією «O romaine historycznym» («Про історичний роман»), в якій він піддав критиці основні теоретичні установки Г. Брандеса і його послідовників.

Як зазначає І.В. Шабловська, у своїй відповіді позитивістам Г. Сенкевич абсолютно правильно дорікає їм в ігноруванні ролі опосередкованого пізнання і недооцінці логічного мислення [58, с. 251]. Історичний роман зовсім не обов'язково повинен спотворювати історію, а якщо так буває, то тільки з вини автора – сам жанр тут ні до чого. Зрозуміло, історичний романіст, як і будь-який інший, зображує історію відповідно до свого розуміння, тобто тенденційно. Те ж саме робить і історик. «Трапляється, звичайно, що історичний роман спотворює події і навіть вигадує їх, трапляється, що це ж робить й історія. Тоді і те й інше будуть брехнею» [див. : 16, с. 112]. І навпаки.

Альтернативу позитивістів – або роман з вигадкою, або історія без вимислу – Сенкевич вважав безглуздою: без фантазії не обходиться жоден роман. «Історія, відбиваючи події, відтворює тільки найважливіші, зображаючи історичних особистостей, вона планує лише відомі віхи їхнього життя, між якими залишаються незаповнені прогалини. Заповнити ці прогалини – завдання фантазії. Ця діяльність рівнозначна логічному відгадуванню» [див. : 16, с. 89]. Чи існував насправді той чи інший персонаж, каже Сенкевич, для мистецтва не має істотного значення. «Мова йде перш за все і тільки про те, щоб ці окремі випадки були логічно узгоджені з колоритом і настроєм даної епохи; щоб вони не суперечили історичним

подіям і не чинили на них перебільшеного впливу, а скоріше справляли враження окремих реальних смужок, з яких була зіткана матерія тогочасного життя. При заповненні пробілів між віхами життя історичних персонажів ці заповнення мають перебувати в логічній узгодженості з громадською діяльністю. Від цієї умови залежить ймовірність і правдоподібність, які в будь-якому романі – історичному й неісторичному – є головною річчю, важливішою, ніж автентичність описуваних явищ і подій» [див. : 16, с. 90].

За словами Г. Сенкевича, позитивісти явно ігнорують той факт, що сучасники є спадкоємцями своїх предків, що їх життя багато в чому схоже з життям попередніх поколінь, а головне, що вони підкоряються тим же законам психічної діяльності і логічного мислення. «Можливо, зовнішні прояви стали менш яскравими, але душа залишилася однаковою, до того однаковою, що з більшою справедливістю можна сказати: стародавня людина, італієць епохи Відродження, англійський пуританин, яacobінець часів французької революції і сучасна нам людина – це істоти справді різні, що стосується кола і якості понять, зате психічно вони організовані однаково і внаслідок цього чудово можуть відчувати один одного» [див. : 16, с. 109].

Посилаючись далі на Кюв'є, Сенкевич стверджує, що історичний романіст робить по суті те ж саме, коли по вцілілих пам'ятках старовини відтворює за допомогою фантазії живу картину минулої епохи.

Що ж стосується критерія правдивості зображення, то, за словами польського письменника, він однаковий для всіх творів – і історичних романів і неісторичних. Кожен читач, крім елементарних історичних знань, володіє ще – і це найголовніше – «почуттям логічності та відповідності», керуючись яким він і судить, «чи можна дії і людей, представлених автором, виправдати з точки зору історії, епохи, тогочасних понять і уявлень» [див. : 16, с. 110]. «Історичний роман може бути поганим чи хорошим, фальшивим чи правдивим в залежності від таланту або моральних якостей автора, але він не є п'янким наркотиком більше, ніж будь-який інший роман, поезія, мистецтво взагалі» [див. : 16, с. 119]. З утилітарної точки зору легше було б

довести багатосторонню користь, що впливає з історичного роману. Окремій людині завжди йде на користь обдумування свого минулого. Воно роз'яснює їй багато явищ теперішнього часу, вчить дивитися на себе генетично і дає вказівку на майбутнє; вчить не брати на себе непосильних завдань, а братися за відповідні. Заперечення Г. Сенкевича, висловлені ним у суперечці з позитивістами, теоретично настільки ґрунтовні, що вони зберігають своє актуальне значення й до теперішнього часу.

І.К. Горський вважає, що перший історичний роман Г. Сенкевича «Огнием і mieczem» («Вогнем і мечем») (1883-1884 рр.) став новаторським у жанровому плані, однак контроверсійним у трактуванні історичних подій. У Польщі він досі детермінує інтерпретацію польсько-українського минулого, залишаючись одним із наріжних каменів польської національної ідентичності: «Процеси загарбницької колонізації Польщі в ХІХ і ХХ ст. та протилежні їм мрії Сенкевича про колонізацію інших витворили у чомусь парадоксальну польську постколоніальну ментальність» [16, с. 124]. У романі «Вогнем та мечем» упереджено зображується визвольна боротьба українського народу за свою незалежність. У творі замовчуються вирішальні битви, славні перемоги козаків (під Жовтими водами, Корсунем тощо), дрібні ж сутички, що завершилися на користь Польщі, змальовуються крупним планом. Українські козаки і повсталі селяни в творі показані як згря розбишак, а така зловісна постать, як князь Ярема Вишневецький, прославляється. Таке необ'єктивне потрактування подій української історії – свідчення тенденційності, зумовленої наміром Г. Сенкевича сприяти збудженню «польського духу» [15, с. 147].

За С. Мацкевичем, звернення письменника до жанру історичного роману безпосередньо пов'язане з тією культурною ситуацією, що склалась на його батьківщині в другій половині ХІХ століття. Польщі як незалежної держави тоді не існувало, а різні її частини входили до складу Росії, Німеччини та Австро-Угорщини. Безумовно, письменник як польський патріот не міг примиритись із такою ситуацією і завдання своєї творчості

вбачав у тому, щоб пробуджувати національну самосвідомість поляків. У своїх творах про польську давнину він спробував дати відповідь собі і своїм співгромадянам, у чому полягали причини колишніх славетних перемог і поразок далеких предків і що це таке «польський дух» взагалі. Не обійшлося тут і без тенденційних підходів до трактування подій польської і східноєвропейської історії. Так, Г. Сенкевич намагався представити Польщу протягом певних історичних періодів (зокрема XVI-XVII ст.) таким собі передовим бастионом цивілізації та християнства, що захищав Європу від орд азіатських варварів [13, с. 259]. Критики звинувачували Г. Сенкевича у відхиленні в деяких творах від історичної правди. Безумовно, вони мають рацію, але позиція письменника із загально-культурного погляду також була виправданою, бо сприяла польському національному відродженню.

Протягом 80-х рр. побачили світ романи «Potop» («Потоп») (1886), «Pan Wołodyjowski» («Пан Володійовський») (1888) – частини «Tszylogii» («Трилогії»), де змальовано найдраматичніші сторінки польської історії 40-70х рр. XVII сторіччя. З перших сцен, які відбуваються напередодні визвольної війни українського народу (втеча Богдана Хмельницького до Запорізької Січі), крізь найвідоміші битви цієї війни і місяці «потопу» – шведської навали на Польщу, яка вже зазнала поразки у війні з Росією, – автор веде нас далі до початку ще однієї навали, турецько-татарської, і падіння Кам'янця. Завершує цей ланцюг подій перемога польської зброї у битві під Хотиним.

«Трилогія» Г. Сенкевича – це велика історична епопея з надзвичайно цікавим сюжетом, який тримає читача в постійному напруженні, а також ціла галерея образів, багато з яких змальовано настільки блискуче, що вони назавжди залишаються в нашій пам'яті. Це й обережний користолюбець зброєносець Жендзян, і простакуватий Рох Ковальський, і пихаті й підступні магнати Радзивілли, і сміливий і відважний Кміціц і, звичайно ж, незрівнянний пан Заглоба. Проте, незважаючи на ці безумовні докази непересічного таланту Сенкевича як історичного романіста, «Трилогія»

викликала чимало критичних зауважень.

«Krzyżacy» («Хрестносці») (1900) – ще один роман Г. Сенкевича з польської історії. Це один з найкращих творів письменника, в якому, за висловом польського історика літератури Петра Хмелевського, він зміг уникнути тих внутрішніх суперечностей «між історико-суспільною позицією і художнім образом», що так властиві його «Трилогії» [див. : 10, с. 248]. За І.К. Горським, Г. Сенкевич відтворює в «Хрестоносцях» історично правдивий образ молоді, але вже міцної Польської держави на межі XIV і XV століть. Доба феодальної роздробленості закінчилась, і разом зі зростанням державної єдності формувалась єдність польського народу. На заваді цим процесам став Тевтонський рицарський орден, який постійно загрожував Польщі. Кульмінацією твору є доленосна перемога польських, литовських, українських, російських (смоленських) і чеських полків під проводом короля Ягайла над Тевтонським орденом у битві під Грюнвальдом (1410). Завдання автора роману було надзвичайно складним. Незважаючи на вузьке коло першоджерел (хронік, літературних пам'яток тощо), в яких описуються ті далекі часи, Сенкевич зумів проникнути в самий дух доби та художньо осмислити її головні історичні конфлікти, подавши досконалу реконструкцію польської культури XIV-XV ст. [16, с. 49]. Для цього Г. Сенкевич використовує різноманітні прийоми. За допомогою вживання архаїзмів та діалектних форм автор стилізує мову персонажів – здається, що вони розмовляють так, як розмовляли напередодні битви під Грюнвальдом. Атмосферу польського Середньовіччя уособлюють образи, мовби перенесені з рицарських романів або билин (це образи таких польських державних діячів та військових, як Завіша Чорний, Зиндрам із Машковіц і почасти Повала із Тачева). Деякі персонажі роману ніби зійшли зі старовинних вітражів або з середньовічних книжкових мініатюр (королева Ядвіга, Дануса).

У романі «Хрестносці» є й сучасний злободенний план. Польський народ, що жив на землях, які були під владою Німеччини, зазнавав наприкінці XIX - на початку XX ст. особливо сильного тиску з боку

войовничого германізму: польська мова та польські школи заборонялись, а самі поляки проголошувалися людьми «другого сорту». Активізувалась пронимецька пропаганда, і прославлення «героїчного минулого» Тевтонського ордену було одним з найважливіших її напрямків. Роман «Хрестоносці», у якому Генрік Сенкевич викрив справжнє обличчя «благородного» Тевтонського ордену, сприяв піднесенню патріотизму й національної гідності у поляків, їхньої національної самосвідомості.

Як зазначав І.К. Горський, аналізуючи романи попередників Г. Сенкевича, ми бачимо, що вони обмежувались часними моментами, наприклад побутовою або придворною сферою, не розкриваючи більш глибоких суспільних зв'язків, внаслідок чого спроби охопити більш широке коло явищ приводили до композиційної рихлості. Романи Г. Сенкевича, навпаки, відзначаються стрункою композицією, але і одноманітним побудови. Різні історичні події в них нанизуються на одну і ту ж фабулу.

Зазначені вище досягнення майже цілком ґрунтувалися на узагальненні жанрових особливостей того типу роману, який отримав назву вальтерскоттівський. Починаючи з творів В. Скотта, у всіх, або майже у всіх, історичних романах ХІХ ст. на передньому плані зображувалися вигадані герої, тоді як історичні діячі фігурували на периферії сюжету. Як зазначає С. Треугут, для свого часу така композиція історичних картин означала не тільки одне з найбільших досягнень мистецтва на шляхах його демократизації та наближенні до правильного трактуванні історичної ролі простих людей – в кінцевому рахунку, народних мас, а й відому обмеженість [69]. Подібна побудова романів, стимульована посиленням приватних елементів в житті буржуазного суспільства, обумовлювалася об'єктивною неможливістю для художника (при тодішньому рівні історичних знань і узагальнюючих здібностей самої літератури) піднятися над сферою приватного побуту історичних осіб, окреслити їх на повний зріст і у всій повноті їх зв'язків з епохою, її змінами [22, с. 11]. І хоча окремі й небезуспішні спроби вийти за вузькі рамки такої традиції робилися вже

давно, проте корінні зрушення в цьому напрямку стали можливі лише на наступній стадії розвитку історичного роману. Польський історичний роман – це завжди твір про минуле, і хоча обов'язкове для нього відображення історичних особливостей епохи характерне також і для сучасного реалістичного роману, проте їх розділяє «перш за все відмінність у підході до зображуваної дійсності, різне співвідношення теперішнього і минулого» [24, с. 237]. Точно так не можна звинувачувати в антиісторизмі і тих письменників, які використовують давню традицію алегоричного зображення минулого з неісторичною метою, або ж які ненавмисно відхиляються від вимог історичного жанру, досягаючи, однак, своєї головні мети, що не перебуває в протиріччі з історичною правдою.

До злободенних проблем історії боротьби польського народу за відновлення національної незалежності звернувся С. Жеромський в своїх історичних романах. Широка панорама драматичного періоду польської історії – останній поділ Польщі і надії, пов'язані з походом Наполеона в Росію – виникає у трьохтомному монументальному романі «Роріо́у» («Попіл») (1902). І.К. Горський, визначаючи місце «Попелу» серед інших історичних романів, зазначає: «Він, напевно, не зрівняється своєю композиційною цілісністю, а також художньою майстерністю розвитку головної ідейної нитки з «Трилогією» Сенкевича чи «Фараоном» Пруса. Однак серед наймасштабніших польських історичних романів він найближче підходить до цих двох вершин. Підхід Сенкевича до історії автор «Попелу» перевершує своїм прогресивним характером, розумінням того, на чому ґрунтується історичний розвиток і хто є його вершителем» [15, с. 89].

Цікавим прикладом останнього випадку, як нам здається, може служити повість Яцека Бохеньського «Boski Juliusz» («Божественний Юлій») (1961). За змістом в ній немає нічого такого, чого б не було в історичній дійсності. Вона вся виткана, так би мовити, з документального матеріалу і з цього боку примикає до історичного жанру [26, с. 352]. Однак особливості її форми такі, що вони, ставлять повість поза кордони цього жанру. Матеріал

так скомпонований, що в сатиричному пафосі, направленому проти сучасних «наслідувачів» римського диктатора, губляться особливі прикмети звеличення останнього. Головний акцент, відповідно до авторського задуму, тут падає на схожість, за якою не видно конкретно-історичної обумовленості зображуваного явища, хоча сутність і обставини обожнювання Юлія Цезаря і диктаторів більш пізнього часу зовсім різні [26, с. 353]. Ця абстрактність в зображенні діянь римського полководця є, однак, художнім недоліком твору. Бохеньський веде розповідь від імені антиквара і, отже, в разі потреби стилізує картину в дусі героя-оповідача – людини, ураженої і стривоженої таким різючим збігом методів самозвеличення із смертних у боги. Завдяки такій стилізації і побудові «Божественний Юлій» справляє достатньо сильне враження, але не як історична повість, а як публіцистичний викривальний художній твір [26, с. 357].

Однак повернімося до роману. Жанр історичного роману наприкінці XIX – на початку XX ст. став значним явищем у польській літературі [23, с. 130]. Одним з визначних його майстрів був Болеслав Прус (1847-1912). Дія роману «Faraon» («Фараон»), створеного письменником, відбувається в XI ст. до н.е. у Давньому Єгипті. Головний конфлікт твору – зіткнення світської влади, представленої юним Рамзесом XIII, з кастою жерців у боротьбі за реформування усєї системи управління країною. Безперечно, на сторінках роману Болеслав Прус намагається якомога точніше реконструювати форми життя Давнього Єгипту. Його уявлення про побут, мистецтво, державні інститути єгипетської цивілізації знаходяться на рівні тогочасної науки. Слідом за І. Матушевським, письменник навіть включає фрагменти автентичних єгипетських текстів, аби підсилити почуття вірогідності зображення. Проте роман Пруса швидше не історичний, а філософський, чи політологічний, бо в ньому автора найбільше цікавлять механізми утримання політичної влади, роль і місце правителя, якості, потрібні лідерів загальнодержавного рівня, щоб здійснити реформаторське покликання [23, с. 160].

XX ст. у Польщі відмічене таким ім'ям як Ярослав Івашкевич. Серед його історичної прози виділяються роман «Czerwone tarcze» (1934) («Червоні щити»), в якому на тлі широкої картини феодальних чвар в польських землях XII століття піднімається, зокрема, проблема антисемітизму; роман-біографія «Fryderyk Szopen» (1938) («Фредерік Шопен»), а також заснована на документальних джерелах антиклерикальна повість «Matka Joanna od Aniołów» (1946) («Мати Іоанна від ангелів»). У його післявоєнній новелістиці, зокрема, в збірниках оповідань «Nowa miłość i inne opowiadania» (1946) («Нова любов і інші оповідання»), «Nowele włoskie» (1947) («Італійські новели»), «O psach, kotach i diabłach» (1968) («Про псів, котів і чортів») поєднуються універсалізм моральних колізій і точне відтворення побуту, реалістична манера і елементи авангардистської поетики [31, с. 87]. Письменник свідомо розвивав і осучаснював жанр епічного оповідання, збагативши його рефлексією і ліризмом, надав нову форму історичному роману.

## ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ

Жанр історичного роману, як і роману взагалі, в літературознавстві викликає найбільше число різночитань. Література про історичний роман досить обширна. Однак в більшості досліджень, в тому числі і присвячених поетиці жанру, зовсім не ставиться проблема інваріанта. Зазвичай всі питання вирішуються на досить обмеженому матеріалі, і основний акцент робиться на аналізі художньої інтерпретації історичної події, покладеної в основу твору, або художнього образу історичної особи, яка стала прототипом головного персонажа.

Визначенням, яке найбільш повно відображає специфіку жанру, є наступне: історичним романом можна вважати твір романної прози, в якому на основі наукового вивчення минулого з допомогою системи специфічних художніх засобів з позицій історизму відтворюються події, що мають реально-історичний ґрунт і побачені автором в світлі історичної перспективи. У даному визначенні враховуються і змістовна сторона, і собливості поетики, і суб'єктивне начало, тобто авторська позиція в творі.

Виникнення польського історичного роману пов'язане з утвердженням романтизму в Польщі і розповсюдженням впливу В. Скотта. Засновником жанру вважається Ю.У. Немцевич. Вагому роль у розвитку польської історичної прози зіграв Ф. Бернатович. Саме з появою його роману «Rozata» в польській літературі виокремився вальтерскоттівський тип історичного роману. Другий період розвитку польського історичного роману позначився поглибленням типізації образів, що породило реалістичну тенденцію, зображення характерів у динаміці, представлення історії в русі. Епохою витворення історичного роману на теренах Польщі стала епоха Просвітництва (І. Красіцький, М. Краєвський, Ю.І. Крашевський). У цей час окремі образи починають підпорядковуватися одній ідеї. 80-90-і рр. ознаменувалися іменами таких романістів як П. Пшиборовський, В. Дзедушицький, А. Креховецький, Б. Прус, Г. Сенкевич.

## РОЗДІЛ 2

### НАПОЛЕОН В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ХІХ СТ.

#### 2.1. Символічні та реалістичні виміри реалізації наполеонівської теми в англійській, французькій та російській літературах ХІХ ст.

Наполеонівські війни та їхні наслідки, що визначили перебіг історії Новітнього часу, мали значний вплив на розвиток світового літературного процесу загалом та творчість окремих письменників зокрема. Наполеонівська тема вбирає в себе всі імена, події, твори світової культури, які стосуються особистості Наполеона Бонапарта, котрий ще за свого життя перетворився на об'єкт поклоніння і став символом, знайомим всім і кожному. Ця тема включає в себе і цілий ряд полісемантичних понять, основними з яких є наполеонівська легенда і наполеонівський міф [13, с. 100].

Наполеонівська легенда – усна чи письмова розповідь про реальні події з життя Наполеона, прикрашена поетичним вимислом з метою возвеличення або засудження героя оповіді, а також сукупність подібних оповідей [14, с. 23]. Наполеонівська легенда бере свій початок з часу Італійської кампанії 1796-97 рр. Її відправною точкою послужила серія блискучих перемог, здобутих Бонапартом над противником незабаром після його призначення на пост командувача Італійської армії. Саме в ці роки Бонапарт заявив про себе як про надзвичайно талановитого полководця, змусивши прогрімити своє ім'я по всій Європі. Наполеон дуже скоро зумів зрозуміти вигоду, яку могла принести йому вміло спрямована пропаганда. Вона мала формувати в громадській думці Франції та Італії позитивний образ нового героя. Яскравим прикладом наполеонівської легенди може слугувати «Рукопис, невідомим чином переданий з острова Святої Єлени». Невідомий автор створив біографію Наполеона, надавши його образу нового забарвлення. Автор підкреслив, що імператор є прихильником ліберальних поглядів,

визволителем європейських народів від гніту абсолютизму, вимушеним воювати, щоб встановити мир в Європі. Крім того автор заявляє що Наполеон був і є захисником принципів, проголошених Великою Французькою Революцією і є продовжувачем справи революціонерів.

Наполеонівський міф – тип фантастичної масової свідомості, в якій Наполеон постає в ролі великого трагічного героя – «рятівника» або «завойовника» (губителя) світу (відповідно виокремлюють апологетичний або антибонапартистський варіанти міфу) [14, с. 26]. Наполеонівський міф набагато складніший, ніж наполеонівська легенда, і зерно історичної достовірності в ньому має значення другорядне, підпорядковане наполеонівській темі, яку він і прагне виразити в яскравих образах.

На відміну від легенди, міф має позачасове значення, а також потребує особливої віри в можливість надприродного. Міф, навіть якщо в ньому йдеться про точні події, базується в міфічному літочисленні, яке завжди трансцендентне часу людського існування, в той час як легенда має часову шкалу, близьку до традиційної історичної. Що особливо важливо, міф може проникати в легенду, тоді як зворотнє проникнення мало ймовірно. Одним з основних прийомів побудови сюжету в легенді є гіпербола. У міфах фантастичне перебільшення сприймається як об'єктивна реальність.

Наполеонівська тема активно розроблялася у національних літературах.

Приміром, В. Скотт присвятив Наполеону велику історичну працю «Життя Наполеона Бонапарта, імператора французів», яка була написана в 1827 р. Спостереження, характеристики і висновки в книзі В. Скотта про Наполеона базуються на зібраному і введеному в текст величезному масиві довідкової, мемуарної, історичної літератури [68, р. 165]. Сама ж постановка наполеонівської теми і принципи зображення імператора французів ґрунтуються на досвіді художнього осмислення цієї проблеми в романах. Ця обставина є надзвичайно важливою, оскільки завдяки морально-етичним і естетичним принципам, виробленим в рамках жанру роману, історична праця

була «приречена» на об'єктивність і повноту зображення особистості Наполеона.

Французький імператор постає в дослідженні В. Скотта надзвичайно складною і неоднозначною постаттю. Принцип наближення до історичної особи з боку її людського змісту, позначений О.С. Пушкіним як зображення «історії домашнім чином», був розроблений В. Скоттом в романах [53, с. 64]. До кожного з героїв В. Скотт вибудовує цілу систему пояснень їх поведінки, які якщо і не виправдовують крайнощів у вчинках, то принаймні змушують читача не робити швидких висновків, а розуміти складність людської особистості, зумовленої, як завжди у В. Скотта, епохою і обставинами особистого життя героя.

В аспекті поставленої проблеми особливий інтерес представляє роман «Квентін Дорвард» (1823 р.) і Передмова до роману, котра датована 1 грудня 1831 р. (тобто написана через чотири роки після публікації «Життя Наполеона Бонапарта») і, природно, враховує досвід створення «Життя Наполеона Бонапарта» і тієї полеміки, яка розгорнулася після виходу книги. Якщо «Квентіна Дорварда» можна розглядати як романний пролог до історичного твору про Наполеона, то Передмову слід назвати естетичним маніфестом і підсумковою відповіддю В. Скотта опонентам. У романі В. Скотт виводить двох видатних осіб французької історії XV ст. – зловісну фігуру короля Людовика XI і Карла Сміливого, відчайдушного лицаря, господаря Бургундського герцогства. Вибір часу дії і гострих колізій був продиктований сучасністю. Судячи з роману і Передмови, В. Скотта надзвичайно хвилювала перехідна за змістом епоха XV ст. і породжувані нею характери. Як пише Р.М. Самарін, «В. Скотт був сам сином революційної пори, що охоплювала кінець XVIII і початок XIX ст. Можливо, що саме тому він з таким інтересом вникав в історію смутного і грізного XV ст., вивчав французьких і вітчизняних хроністів цього століття і роботи істориків пізнішого часу, які вже намагалися аналізувати хід подій XV століття» [50, с. 85]. У Передмові В. Скотт дає характеристику Людовику XI з «людської»

позиції і в якості критерію висуває наявність або відсутність почуття моральної відповідальності і обов'язку в поведінці героя. Свою авторську позицію неприйняття діяльності Людовика XI, «наділеного характером надзвичайно егоїстичним, не здатним зробити що-небудь, не пов'язане з його честолюбством, жадібністю або тягою до насолод» [51, с. 12], В. Скотт висловлюється прямо і безкомпромісно: “Even to the author of the purely entertaining works it may be allowed to become serious for sometime, if he wants to criticize the policy – private or sovereign, which is based on the Machiavelli’s principles or Louis’s XI actions” [51, с. 12] («Навіть автору чисто розважальних творів може бути дозволено стати на деякий час серйозним, якщо він хоче засудити будь-яку політику – приватного або державного характеру, яка ґрунтується на принципах Макиавеллі або на вчинках Людовика XI») [51, с. 20].

У зближенні імен Макиавеллі і Людовика XI проявляється повне неприйняття В. Скоттом теорії виправдання в політичній боротьбі будь-яких методів, аж до обману, підкупу, зради і вбивства. Однак і в Передмові, і протягом усього роману В. Скотт прагне бути об'єктивно справедливим по відношенню до Людовика XI, тобто не применшує природних достоїнств короля, виявляючи їх у фантастично потворних формах: «У цьому хитрому і обдарованому государеві уживалися дивні суперечності» [51, с. 32]. Так, В. Скотт відзначає сміливість Людовика XI в досягненні поставлених цілей, називає його «тонким знавцем людської природи» [51, с. 45], «найрозумнішим, або, у всякому разі, найхитрішим із сучасних йому монархів» [51, с. 46]. Історичне значення Людовика XI письменник багато в чому пояснює тією роллю, яку він зіграв за волею провидіння у долі французької держави: «... with the help of this cautious and clever, but very unattractive sovereign, it was desirable for Providence to return to the great French nation the good of the state order, which it almost lost before the time of Louis XI's accession to the throne. So often Providence forces to serve not only a warm rain, but also a formidable, devastating storm to people” [51, с. 48] («... за допомогою

цього обережного і спритного, але дуже непривабливого государя провидінню завгодно було повернути великій французькій нації ті блага державного порядку, які вона майже втратила до часу вступу Людовика XI на престол. Так часто провидіння примушує служити на користь людям не тільки теплий дощик, а й грізну, руйнівну бурю») [51, с. 49]. Передмова, написана після створення «Життя Наполеона Бонапарта», з усією очевидністю несе в собі відбиток роздумів В. Скотта над сучасним йому політичним життям, в якому ключовою фігурою був Наполеон.

У Передмові письменником поставлено питання, що мало актуальне для часу В. Скотта значення і яке стосувалося так чи інакше особистості Наполеона: про справжній масштаб історичної особистості і способи її зображення. Людовик XI мав репутацію руйнівника лицарських традицій, здавався «almost the embodiment of the devil himself, who is allowed to do everything that can pollute the very source of our ideas about honor» [51, с. 52] («мало не втіленням самого диявола, якому дозволено все, що здатне забруднити саме джерело наших уявлень про честь») [51, с. 52]. У зв'язку з цим В. Скотт порівнює дві концепції зображення характеру духу-спокусника (Мефістофеля, Сатани), представлені в художній літературі, з одного боку, Гете у «Фаусті», а з іншого – Байроном і Мільтоном. За влучним висловом В. Скотта, Байрон і Мільтон «додали духу зла щось таке, що піднімає і облагороджує його порочність – непохитний і непереможний опір самому Всевишньому» [(переклад цитати В. Скотта наш. – А.Ф.)]. В. Скотту більш вдалою і близькою є теорія Гете: «Навпаки, великий німецький поет представив свій дух зваблювання як істоту абсолютно безпристрасну, яка служить лише для того, щоб збільшувати шляхом спокуси і умовлянь загальну масу морального зла» [див. : 7, с. 129] [(переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)]. Цей принцип відмови від звеличення і демонізації героя, який страждає і пихою (розглянутою як джерело моральних вад), поширюється в книзі «Життя Наполеона Бонапарта, імператора французів» на головного персонажа.

В. Скотт протягом усього історичного дослідження віддає належне військовому і політичному генію Наполеона. На завершення, підводячи підсумок і створюючи в мініатюрі «маленький» роман, В. Скотт дає спочатку опис зовнішності і характеру Наполеона, а потім пише про гнучкість його великих талантів, як військових, так і політичних. «The secret key of Napoleon's politics» («Таємний ключ Наполеонової політики»), «the cornerstone of his glory and the mainstay of his power» («наріжний камінь своєї слави і головну підставу своєї могутності») В. Скотт бачить в тому, що Наполеон «opened the field for all kinds of talents» («відкрив терени для всякого роду талантів»), «gave all people with dignity, although not titled, the right to purchase honors in various public sectors» («надав всім людям з достоїнствами, хоча і не титулованих, право придбання почестей у різних державних галузях» [68, р. 132] [(переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)]. У завершенні сказано про хороші наслідки, вироблені його царюванням і характером як для Франції (впорядкований уряд, школи, установи, суди та судовий устав), так і для інших земель: «His invasion was suppressed by strife that existed in many states between lords and subordinates, taught them to unite for a rebellion against a common enemy, fueled the weakening of the feudal yoke, contributed to the formation of sovereigns and people and had many amazing consequences that would be as strong as useful, although they were conducted slowly and without commotions» [68, р. 124] («Вторгнення його приборкали чвари, що існували в багатьох державах між владиками і підвладними, навчили їх об'єднуватися для повстання проти спільного ворога, сприяли ослабленню феодального ярма, сприяли освіті государів і народів і мали багато дивовижних наслідків, які будуть настільки ж міцні, як і корисні, хоч вони і були проведені повільно і без потрясінь» [(переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)].

Разом з тим В. Скотт піддає Наполеона різкій критиці. Причину поразки французького імператора В. Скотт бачить в його вкрай вираженому ненаситному, невиліковному честолюбстві. В. Скотт цитує слова Луціана,

сказані про Наполеона: «In his affairs, he was guided only by his policy; and his policy was based only on his selfishness» [68, p. 87] («У справах своїх він керується тільки своєю політикою; а політика його заснована на одному лише егоїзмі») [(переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)]. Позиція В. Скотта включає в себе не тільки звинувачення на адресу Наполеона, а й пояснення його вад: «No one in the world, though for the exceptions, did not have such an extent of selfishness inherent in a mankind. He was sown by nature in his heart and rooted by the half monastic half military education, which has separated him from society ...» [68, p. 210] («Ніхто в світі, крім винятків, не мав в такій мірі егоїзму, властивого втім всякому роду людському. Він був посіяний природою в його серці і вкорінений вихованням напівмонашеським і напіввійськовим, яке настільки рано відокремило його від суспільства ...») [(переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)]. В. Скотт, аналізуючи записи самого Наполеона, виявляє у нього хибне «desire to divide the human race into two categories - his friends and enemies, in order to first praise and justify, and to humiliate, scold and condemn the latter without caring for justice and validity» [68, p. 211] («бажання розділити рід людський на два розряди – на друзів його і на ворогів, з тим щоб перших хвалити і виправдовувати, а останніх принижувати, лаяти і засуджувати, не піклуючись про справедливість, правосуддя і обґрунтованість») [(переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)].

Протягом всієї книги і у завершенні В. Скотт підкреслював колосальність фігури Наполеона, яка виявляється як в його перевагах, так і в згубній відсутності морального начала в його вчинках, що принесли страшні біди Франції і народам Європи. В. Скотт знаходить художні порівняння, що підкреслюють значущість особи Наполеона: «The terrible calamities that provoked Europe during his reign were presented to him (in what he himself tried to assure) the consequences that the Emperor did not want and did not foresee, but which inevitably joined with the great plans intended for execution of the Destiny Man, like a purple terrible tail, accompanied by the rapid movement of a brilliant comet, launched by the laws of the world, into the immeasurable space of the sky»

[68, p. 116] («Жахливі лиха, що гнітили Європу протягом його панування, були представлені ним (у чому він і сам себе намагався запевнити) наслідками, яких Імператор не бажав і не передбачав, але які неминуче з'єднувалися з великими планами, призначеними для виконання покликаному на землю Мужу Долі, подібно багряному страшному хвосту, який супроводжує швидкий рух блискучої комети, пущеної законами світу, в незмірний простір неба») [(переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)].

В. Скотт не применшує масштабу особистості Наполеона, що виявляється навіть в його недоліках: «The reader should not, however, assume that Napoleon's selfishness had that low, contemptuous property produced by squatting, deceit and oppression in ordinary life; or under the traits, more or less decent, restricts the efforts of selfishness only because he is inclined to his personal benefit, blocking the path in his heart to every sense of love for the homeland or public affection. The egoism or self-love of Napoleon had much more noble, more sublime qualities, although it came from the same source; like the wings of an eagle flying under the heavens, arranged on the same principles as the wings of a heavy chicken, not flying through the fence of its poultry house» [68, p. 118] («Читач не повинен проте ж припускати, що егоїзм Наполеона мав ту низьку, презирливу властивість, яку виробляють скупість, обман і утиски в звичайному житті; або під рисами, більш-менш пристойними, обмежує зусилля егоїста тим тільки, що хилиться до його особистої вигоди, загороджуючи шлях в його серці всякому почуттю любові до батьківщини або громадської прихильності. Наполеонів егоїзм або себелюбство мав набагато більше благородних, більш піднесених властивостей, хоча походив з того ж джерела; подібно до крил орла, який летить під небесами, влаштованих на тих же самих засадах, що і крила важкої курки, що не може перелетіти через паркан свого пташника») [(тут переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)].

Оточуючи Наполеона романтичним ореолом героя, В. Скотт разом з тим знаходить особливий реальний ракурс у висвітленні особистості

імператора, що дозволяє показати його моральну неспроможність. Домінантним в портреті Наполеона як людини, військового діяча і політика стає мотив його «обманливості», брехливості, які були прямим наслідком егоїзму: «Selfishness of Napoleon can be attributed to deception, which is marked by his public policy and even his private conversation when it has come to things that personally touched him» [68, p. 340] («Егоїзму ж Наполеона можна приписати обманливість, якою ознаменована його громадська політика і навіть приватна його розмова, коли справа йшла про речі, що особисто його торкалися») [(тут переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)]. В. Скотт поміщає цілий опус, в якому розповідається про те, що Франція, втративши свободу друкарства, всі новини могла отримувати тільки через Наполеонівські бюлетені. «There's only one step from concealing truth to the invention of lies, and through his hourly announcements, Napoleon became so famous in that that the words: Breche as a news letter became a proverb, which will remain in French for a long time and which is even more shameful for Napoleon, because, as you know, he almost always wrote these official announcement himself» [68, p. 376] («Від приховування істини до винаходу брехні один тільки крок, і через свої почасові оголошення Наполеон так прославився в тому і в іншому відношенні, що слова: Бреше як бюлетень увійшли в прислів'я, яке надовго залишиться у французькій мові і яке тим більш ганебне для Наполеона, бо, як відомо, він майже завжди сам писав ці офіційні оголошення») [(тут переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)].

В. Скотт неодноразово називає Наполеона гравцем, актором, який розпоряджається долями тисяч: «Napoleon's habit of hiding the truth and inventing deceptions, dictated by immense vanity, had a variety of forms, but most often it had the form of fantasy that came from a desire for self-affirmation» [68, p. 377] («Звичка Наполеона приховувати істину і вигадувати обмани, продиктована безмірним марнославством, мала найрізноманітніші форми, але найчастіше форму фантазій, які походили з прагнення до самоствердження») [(тут переклад В. Скотта наш. – А.Ф.)]. Так, В. Скотт

включає великий уривок із «Звіту» (під назвою «Подорожні Записки Бонапарта, до відправлення його з Фрежюс». Париж, 1815) прусського комісара, що супроводжував Наполеона на Ельбу, куди імператор був відправлений 20 квітня 1814 р.: «During his removing Bonaparte talked with great frankness and relentlessness with Captain Uter and Sir Nil Cambel. He especially liked to tell them about the big plans that were still unrealized, horribly mocking his enemies and showing great disdain for their defensive means» [68, p. 254] («Під час переїзду Бонапарта він розмовляв з великою відвертістю і невимушеністю з капітаном Утером і Сіром Нілом Камбелем. Він особливо любив розповідати їм про великі задуми, які так і залишилися нереалізованими, уїдливо глузував над своїми ворогами і показував велику зневагу до їх оборонних засобів») [(тут переклад В. Скотта наш. – А. Ф.)].

Відзначаючи у вчинках Наполеона пристрасть до акторства, схильність до перебільшень і прикрашання, властиві звичайним людям, В. Скотт руйнує романтичний ореол, тим самим як би зрівнюючи його зі звичайними людьми, позбавляючи величі, роблячи смішним, вразливим і пересічним при всьому його військовому і організаційному таланті.

Тлумачення «обманливості», брехливості людини і розвиток цього мотиву в зв'язку з характеристикою Наполеона має у В. Скотта морально-філософський зміст і спирається на велику просвітницьку традицію шотландської філософії XVIII ст. Під час переїзду Наполеон дуже вільно говорив про легкість, з якою він обдурив і розбив союзників в останню компанію. «The Silesian Army has given me the worst; this old devil Blucher, had just been broken, as he again struggled to fight» [68, p. 258] («Сілезька армія наробила мені найбільш зла; цей старий чорт Блюхер, тільки-но був розбитий, як знову ліз битися») [(тут переклад В. Скотта наш. – А. Ф.)].

Таким чином, на сторінках книги В. Скотта виникає складний образ історичної особи, в якій акцентуються два полюси – сусідство великого і дріб'язкового. І воно отримує втілення у В. Скотта в трагікомічному розвитку мотиву брехні.

Створюючи образ Наполеона, визнаного сучасниками великим, не применшуючи його достоїнств як військового генія, людини, наділеної найрізноманітнішими талантами, але при цьому засуджуючи в ньому егоїзм і індивідуалізм, В. Скотт передбачав відкриття в мистецтві складної, духовно роздвоєної особистості людини XIX ст. Ф.М. Достоевський розглядає об'єктивність В. Скотта як перевагу письменника, що прагне до відтворення істини, протиставляючи йому яскраво виражену суб'єктивність В. Гюго.

В оцінці Є.В. Тарле отримала продовження традиція іншого критичного ставлення до книги В. Скотта за «благочестиві обивательські міркування про Французьку революцію і про Імперію» [див. : 50, с. 100]: «Багатотомна книга Вальтер Скотта про Наполеона, одна з перших за часом великих книг про нього, теж написана з зовнішнього боку блискуче. Знаменитий романіст написав свою працю для найширшої публіки. Тон – англійсько-патріотичний, ворожий Наполеону. Документація досить слабка і поверхнева. Книга для цікавого читання, не більше» [див. : 50, с. 100]. Успіх її був надзвичайно великий в Англії і поза Англією, вона була перекладена на всі європейські мови.

Романіст Р.М. Зотов у Передмові до книги «Наполеон на острові Св. Єлени» (1838 р.) писав: «Сотні книг на всіх мовах видані про Наполеона. Об'єктивної немає жодної. Найдетальнішу історію намагався написати Вальтер Скотт. Але він англієць і сучасник! Він дивився на все крізь призму англійського духу журналів. Суворая критика давно вже поставила історію цього письменника на одній полиці з його прекрасними романами і назвала її повістю в Англійському стилі» [27, с. 28]. В.М. Майков у статті «Романи Вальтера Скотта. Юрій Милославський, або Росіяни в 1812 році» (1847 р.), розвивав думку про благотворний вплив Вальтера Скотта-романіста на розвиток європейської та російської художньої та історичної думки [36, с. 59].

По-своєму висловили власне ставлення до Наполеона і його співвітчизники. Наприклад, Фредерік Стендаль (1783 - 1842) – майстер

французького соціально-психологічного реалістичного роману, особиста і творча біографія якого тісно пов'язана з ім'ям Наполеона. Свій псевдонім Анрі Бейль (справжнє ім'я письменника) взяв за назвою саксонського містечка Штендаль, в якому йому, учаснику наполеонівських походів, довелося побувати в 1806 р. Наполеонівська воєнна тема стала магістральною в його творах. Згадуючи 1812 рік, він не раз зафіксує в творах різних жанрів свої негативні армійські враження і проілюструє їх конкретними фактами. Особливо часто формулюються в них думки про «військове варварство французів», мародерство, розкрадання обмундирування, недисциплінованість, моральну деградацію. Розгром «великої армії» в Росії змусив Бейля задуматися про причини поразки і об'єктивніше оцінити особистість Наполеона. Якщо в жовтні 1806 року, вирушаючи в Німеччину, він поділяв загальний для більшості французів культ Наполеона, вірив в те, що армія принесе славу Франції, а Наполеон – свободу народам, то в Росії армія постала «Океаном варварства» [28, с. 412], а Наполеон – «честолюбцем, який вирішив взяти Москву з марнославства і бажання заглибити свої іспанські невдачі» [28, с. 413].

Ставлення Стендаля до Наполеона було діалектично неоднозначним. Для нього Наполеон не міфологізована абстрактна фігура, а конкретна, жива і знайома особистість. Працюючи над «Життям Наполеона» в 1818 р, Ф. Стендаль не мав наміру створювати художньо оранжерований міф або, навпаки, деміфологізувати Наполеона. При аналізі принципів відтворення образу Наполеона стає очевидним, що він зображений у ситуації «культурної розчленованості», коли поруч з думкою автора про свого героя існує різноманітність інших думок – французьких істориків і військових діячів. Ф. Стендаль спирається не на тотожність думок про Наполеона, а створює в своїй книзі простір припущення і можливості, сподіваючись саме в ньому пізнати істину [49, с. 491]. Через думку, до якої додається сумнів (тобто через їх з'єднання) і досягається, за Стендалем, справжнє знання про Наполеона. В підсумку, образ Наполеона стає реальністю і знаходить своє буття в

особистому досвіді автора – учасника походів наполеонівської армії, в тому числі і російського. Таким чином, Наполеон стає для Ф. Стендаля не даністю, а завданням, вирішуючи яке есеїст приходиться до висновків про те, що Наполеон «прорахувався у своїй боротьбі з Росією» [49, с. 492] і «був вже не тим полководцем, який був перед армією в Єгипті» [49, с. 492]. «Яка велика слава збереглася б за Наполеоном-завойовником, якби гарматне ядро вразило його в вечір битви під Москвою» [52], – іронізує Стендаль, хоча саме цей бій при Бородіно не описує. У фокусі уваги письменника «героїчне спалення Москви» [52], відступ французьких солдатів по Смоленській дорозі, злісні французькі офіцери, «грубі солдати-рубачи» [52], «пекельна вакханалія» [52] на дорогах, низький моральний дух армії, яка «з суворої, республіканської, героїчної, якою вона була при Маренго, ставала все більш егоїстичною і монархічною» [52]. Малюючи страшні лиха, породжені війною і оцінюючи похід на Москву як «необережний крок Наполеона» [52], Ф. Стендаль засуджує імператора за недооцінку сил противника і нерозуміння «внутрішнього світу душ» російських людей, особливостей їх національного менталітету. Але Ф. Стендаль все ще продовжував вірити у «Революціонера на троні» [52], у великого політичного діяча, який представляв собою «найбільший згусток енергії» [52], і створив могутню державу. І навіть в 1830-ті роки, усвідомивши, що Наполеон «не виконав місію, покладену на нього історією» [52], Ф. Стендаль, проте, відзначив на початку «Спогадів про Наполеона» (1837): «Я відчуваю щось на зразок благоговіння, починаючи писати першу фразу історії Наполеона» [52].

Ф. Стендаль замислюється про таємниче призначення імператора, про співвідношення в його долі випадковості і обумовленості, добра і зла, а з іншого – про його уміння «грати на свій міф», перетворювати бій в грандіозне театральне дійство і тим самим естетизувати війну. Роздуми з цього приводу допомогли йому усвідомити свою позицію щодо ставлення до Наполеона і його останнього бою при Ватерлоо, описаного в «Пармському монастирі» (1839), і розробити новий метод зображення війни,

використовуючи прийоми її деестетизації. «Пармський монастир» відкривається великою експозицією: подіями 1796 року історичними змінами, принесеними в австрійську Ломбардію італійською армією Бонапарта, описом Північної Італії в роки Консульства та Імперії, аж до битви при Ватерлоо, у якій в якості недосвідченого і здивованого свідка брав участь головний герой роману – Фабріціо дель Донго. Без перебільшення можна сказати, що батальні сцени «Пармського монастиря» стали відкриттям у світовому мистецтві. Бальзак зауважив у зв'язку з цим: «... пан Бейль не взявся за повний опис битви при Ватерлоо, він пройшовся по ар'єргардам і дав два-три епізоди, які малюють поразку наполеонівської армії, але такий сильний був удар його пензля, що думка наша йде далі: очі охоплюють все поле битви і картину великого розгрому» [див. : 49, с. 500].

Майстерністю Стендаля неодноразово захоплювався Л.М. Толстой. Він учився у французького письменника, цінуючи його за правдивість зображень батальних сцен: «Перечитайте в «Пармському монастирі» розповідь про битву під Ватерлоо. Хто до нього описав війну так, тобто такою, яка вона є насправді... Більше, ніж будь-кому іншому, я зобов'язаний йому: завдяки йому я зрозумів війну» [див. : 49, с. 504].

Новий погляд Л.М. Толстого на війну відбився в циклі «Севастопольських оповідань» і у «Війні і мирі». Прагнення сказати жорстоку правду про наполеонівську війну як кривавий хаос і описати її «такою, якою вона буває насправді», ріднить обох художників, цікавить не військово-стратегічними моментами, а загальнолюдськими. До числа тотожних проблем відносяться і питання героїзму, характеру його прояву, смерті, права на кров і масове вбивство.

У трактуванні наполеонівської війни без прикрас, без облагороджувальних покривів, без тіні «обману, риторики і патетики» [46, с. 350] Л.М. Толстой, безумовно, слідував художнім принципам Ф. Стендаля, який боровся проти ототожнення естетично значимого і виняткового, героїчного. Звідси загальне для обох письменників розвінчання війни як

апофеозу героїчної особистості. У Толстого такою особистістю постав Наполеон, головною метою окреслення образу якого стала деестетизація, дегероїзація, деміфологізація і деромантизації «сильної особистості» та війни.

Трансформація життєвих ідеалів і поглядів на Наполеона закономірно породжує нову антитезу: «герой – антигерой» [див. : 46, с. 348 ]. Примітно, що «зниження» героїчних образів війни і Наполеона досягається Толстим за рахунок емблематичного образу прапора. Прапор в руках Бонапарта, атакуючого Аркольський міст, – символ його перших військових вікторій. Полковий прапор (знак військової доблесті), піднятий Болконським, але захоплений французами як трофей, зі святині перетворюється в древо, палицю з полотнищем – символ поразки росіян. У художньому просторі епопеї виникають нові антитези: «дубина народної війни» – «шпага фехтувальника», патріотизм справжній і уявний, війна визвольна і загарбницька, Шенграбен – Шевардино, холодна військова наполеонівська машина – прихований «теплий патріотизм», Наполеон – Олександр І, Кутузов – Наполеон [див. : 46, с. 351]. Якщо образ Наполеона – темний полюс роману, що створює ідеологічний і психологічний простір деструктивного досвіду, який не відповідає нормам моралі, права, критеріям цивілізованості, то образ Кутузова – світлий полюс, що втілює вищу правду, «народне почуття, яке він носив у собі у всій чистоті і силі його» [54].

Толстой не прагнув до історичної достовірності образу Наполеона, а свідомо будував персонаж, який мав мало спільного з реальним прототипом. Це узагальнений образ завойовника, як би позаособистісне, узагальнено-історичне уособлення самої «наполеонівської ідеї», що займала російське суспільство з 1805 року. Таким чином, теми Кутузова і Наполеона, об'єднані в антитезу, мають на увазі не тільки протиставлення, а й взаємовиключення.

Викриваючи Наполеона як одного з творців особистої міфології, письменник неодноразово виявляє акторську сутність «революційного імператора» [54], «з'єднання французької спритності і італійського

акторства» [54], «акторське чуття Наполеона» [54], «актор, остання роль якого зіграна» [54]. Його негативно-лицемірна натура розкривається і в епізоді з портретом сина, і в сцені очікування делегації з ключами від Москви. Розвінчуючи Наполеона-людину, Толстой одночасно розвінчує і культ війни. Антитеза «Наполеон – Кутузов» є по суті своїй інфоформа антитези «війна – мир», тому що «наполеонівська ідея» у Толстого еквівалентна самій ідеї війни [див. : 46, с. 352]. Ця думка підкреслюється автором і просторовою антитезою: Тулон (Франція, 1793) – Арколе (Італія, 1796) – Єгипет (1797) – Яффа (Сирія, 1799) – Аустерліц (Австрія, 1805) – Тильзит (Пруссія, 1807) – Бородіно (1812). Це не просто топоси, а географічно марковані етапи шляху Наполеона від його першої битви, виграної капітаном Бонапартом в 1793 р., до часу поразки імператора і головнокомандувача в російській кампанії 1812 р. Наполеон – «улюбленець Випадку» [54] і «людина війни» [54], що втілює (на думку потенційного «наполеоновбивці» П'єра Безухова) «звіра, поява якого передбачена в Апокаліпсисі» [54].

Саме «бородінські» глави епопеї розкривають принципову різницю в підходах Стендаля і Толстого до проблеми людини і війни. Толстой відмовився від історичної і психологічної локальності, властивої опису битви при Ватерлоо, зробив своїм завданням художнє відтворення народного «космосу», масової психології «Спільноти». Відповідно до художньої логіки епопеї, драматизм, властивий Стендалю в батальних описах, поступився місцем толстовському трагізму в осягненні війни як одного з головних супутників і проявів історичного життя [34, с. 241].

У романі ще одного російського письменника Ф.М. Достоевського «Ідіот» наполеонівська тема створює додатковий рівень осмислення всього тексту, пов'язаний з накладенням різних ситуацій героїв роману на схожі ситуації і положення наполеонівської легенди [46, с. 220]. Наполеонівську проблематику «Ідіота» необхідно розглядати в контексті великого числа

найрізноманітніших джерел, які використовував письменник при створенні образів своїх героїв-наполеоністів.

Наполеонівський міф у Ф.М. Достоевського принципово не зводиться ані до антибонапартистського, ні до апологетичного варіанту [34, с. 221]. Прикладом наполеонівської легенди в романі є розповідь генерала Іволгіна про його службу у Наполеона в 1812 р., що спирається на безліч інших легенд, історичних анекдотів, конкретних художніх і наукових творів, переплавлених в свідомості генерала разом з його наполеонізмом, спогадами про власне військове минуле і неприємностями в поточних відносинах з родиною і друзями. Ступінь «фантастичності» розповіді генерала Іволгіна має певні межі, тобто в багатьох особистих деталях мова йде не про повну вигадку, а про деякі викривлення реальних подій, неточне відтворення і зміну окремих відомостей з історичних і літературних пам'яток наполеонівської легенди. В цілому, тут, як у ніякому іншому творі Ф.М. Достоевського, акумулювалися алюзії, ремінісценції або прямі цитати на величезну кількість творів, які зачіпають наполеонівську тему. Принцип пародії, який використовував Достоевський при створенні історії генерала, відноситься більш до форми розповіді, ніж до її змісту, тобто те, що представляється «жартом» і комічною вигадкою, абсолютно не є таким для особистості оповідача. Для артистичної натури генерала Іволгіна його вигадана розповідь зовсім не жарт, а наповнене серйозним змістом слово про власний наполеонізм.

Синхронне зображення відразу чотирьох героїв-наполеоністів в романі визначає ще одну його особливість – можливість розгляду їх у парному співвідношенні один з одним, що, в свою чергу, може розкрити деякі додаткові аспекти наполеонівської теми, невидимі при аналізі героїв окремо [34, с. 244]. Так, наприклад, образ генерала Іволгіна пов'язаний в романі з Наполеоном I, а образ його сина Гані – з Наполеоном III. Цей зв'язок не випадковий: ще в «Записках з мертвого дому» каторжанин Петров питає Горянчікова: чи рідня Луї-Наполеон тому Наполеону, який був у

дванадцятому році, і пізніше в «Братах Карамазових» лакей Смердяков начебто помилково назвав Наполеона французького першого «батьком» нинішньому. Саме в романі «Ідіот» письменник зобразив особливу спадкоємність двох цих діячів, з яких один майже що безпосередньо породив іншого [34, с. 244].

Генерал Іволгін та Іполіт – два героя, яким незабаром доведеться померти, об'єднані мотивом поразки і заслання Наполеона. Перший згадує про слова Бахмутова, який порівняв його з Наполеоном, останній згадує про «спекотний острів ув'язнення» [20], який йому не судилося розділити з його кумиром.

Протиставлення Гані і Мишкіна в романі також можна пояснити різними варіантами їх наполеонізму: якщо Ганя мислить себе як Наполеон – «завойовник», тобто прагне завоювати собі привілейоване місце в суспільстві, відстоюючи принцип «тисни людей, чекань з них гроші» [20], то князь Мишкін мислить себе, перш за все, як Наполеон – «рятівник», який мріє про Нове місто (Неаполь) – земний рай для людства.

Співвідношення наполеонізму князя Мишкіна і генерала Іволгіна може бути представлено і як діалог-протиборство лева (Льва Мишкіна) і дракона (драгуна Іволгіна). Про порівняння Наполеона з левом всім відомо. Порівняння ж Наполеона з драконом його сучасниками зводилося до виявлення в ньому рис антихриста. Наприклад, в період іспанської війни «по руках ходила пародія на маніфест Наполеона. "Наполеон, тобто Наро Dragon (дракон), Аполіон, повелитель пекла, цар пекельних чудовиськ, єретиків і єретичних государів, страшний звір, бестія з 7 головами і 10 рогами, у вінку, створеному з святотатств проти Ісуса Христа і його церкви, проти Бога і святих» [46, с. 245]. З драконом і змієподібним демоном, ймовірно, порівнював Наполеона Г.Р. Державін у «Гімні ліроепічному на вигнання французів з Вітчизни» (1812). Лев і дракон – це символи диявола, демонів, бісів. У Старому завіті говориться: «на гаспида и василиска наступишь попирашь будешь льва и дракона» [див. : 46, с. 246].

Таким чином, своєрідний верх лева (Мишкіна) над драконом (Іволгіним) в рамках їх діалогу про Наполеона говорить про переважання в романі «Ідіот» складного і багатозначного образу «Наполеона-лева» над більш однозначним – «Наполеона-дракона».

Разом з тим, у романі «Ідіот», крім зображення вже проявленого наполеонізму, Ф. Достоевський залишає простір для виявлення наполеонізму в самому зародку. Так, якщо припустити, що згадуваний мимохідь в романі «Ідіот» хлопчик Петров все ж отримав від Лебедева та Іволгіна необхідну йому «Всесвітню історію» Ф.К. Шлоссера, то він прочитав би в ній про "найбільшого героя всього століття і найенергічнішого правителя в Європі» [20] – Наполеона, і, можливо, в ньому з часом розвинувся б наполеонізм.

Після Ф. Достоевського наполеонівська тема продовжує зберігати свою актуальність в світовій літературі. По-різному розробляли наполеонівську тему в своїй творчості М.О. Алданов («Генерал Пішегрю проти Наполеона»), Л. Блуа («Сяючий Наполеон»), В.Я. Брюсов («Наполеон»), М.О. Волошин («Неопалима купина»), Т. Гарді («Старший трубач полку»), А. Доде («Тартарен із Тараскону»), Р. Кіплінг («Від моря до моря»), А. Конан-Дойл («Шість Наполеонів»), О.І. Купрін («Тінь Наполеона»), О.Е. Мандельштам (вірші), Г. Манн («Будденброки»), В.В. Маяковський («Я і Наполеон»), Д.С. Мережковський («Наполеон»), Б. Прус («Лялька»), Е. Ростан («Наполеон IV»), В. Сарду («Мадам Сан-Жен»), Дж. Уінтерсон («Пристрасть»), С. Цвейг («Неповторна мить»), М.І. Цветаєва (вірші), І.С. Шмельов («Наполеон»), Б. Шоу («Обранець долі»). Всі вони, свідомо чи ні, відштовхувалися від спадщини літератури реалізму XIX ст., яка так різнобічно і глибоко ввібрала і переосмислила ідейний потенціал наполеонівської теми.

## 2.2. Апологія наполеонівської теми в творчості А. Міцкевича

Ні для однієї країни Європи особистість Наполеона не мала такого значення як для Польщі. «Польща настроєна ще більш пронаполеонівськи, ніж Франція» [5, с. 310]. Це тим більш парадоксально, що наполеонівська епоха в Польщі тривала лише з 1807 по 1815 рр., що характеризувались уведенням Кодексу Наполеона. Наполеонівська легенда не була наслідком ставлення самого Бонапарта до Польщі, але виникла як трохи запізніле за часом відображення в народній свідомості короткого періоду війн і надії, що зводились до особистості Наполеона. Настрій, що панував у Польщі перед Наполеонівською епохою, найкраще відбитий у вірші Францішка Карпинського «Zale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta» («Плач сармата над гробом Зигмунта Августа»).

На початку 19 ст. у Польщі панував культ Бонапарта зі всіма його складовими: возвеличення імператора в архітектурі і літературі – в одах і віршах, що підносили його достоїнства і порівнювали з античними богами Юпітером і Марсом. На цьому етапі важливу роль зіграла романтична поезія. Європейське поклоніння романтизованому Бонапарту – «демократичному і геніальному месії, правителю з народу і для народу» [13, с. 62] – знайшло своє відображення у творчості польських романтиків. До образу Бонапарта у своїй творчості зверталися майже всі польські поети-романтики, але справжнім творцем культу Наполеона у польській літературі був А. Міцкевич, який переосмислив європейську наполеонівську легенду і запропонував своєму народу власний варіант міфу про «спасителя» [13, с. 68]. Особливість польського варіанту наполеонівського міфу в тому, що звеличення Бонапарта і його епохи підпорядковано у А. Міцкевича патріотичним цілям – він мав надихнути сучасників автора, завірити в їх здатності до відродження: «Młodzieńce chwytają broń; kobiety wznoszą w niebo ręce; Wszyscy pewni zwycięstwa, wołają ze łzami: “Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!”» [67, s. 290] («Хватає молодь зброю в спразі битви/ А

жінки творять з надією молитви/ Всі шепчуться в сльозах, з захватом незбагненим/ “З Наполеоном Бог, і ми з Наполеоном”») [(тут переклад А. Міцквича наш. – А. Ф.)].

8 липня 1812 р. А. Міцкевич став свідком того, як в його рідний литовський Новогрудок вступили наполеонівські війська. У домі Миколи Міцкевича, батька майбутнього поета, часто збиралась новогрудська шляхта. Дрібні, збіднілі шляхтичі любили поговорити про минуле і майбутнє великої Польщі. Адам з дитинства слухав гучні патріотичні промови, заклики до відновлення незалежності. Ходили чутки про те, що Олександр I нарешті об'єднає всі польські землі і приєднає до них ще й Литву і Білорусь. Та набагато більше надій покладалось на Наполеона. Батько А. Міцкевича, як і багато інших шляхтичів у Литві, вірив, що Наполеон звільнить їх від руського іґа і відновить стару Польщу. Ця віра передалась і його сину.

А. Міцкевич не випадково помістив дію роману «Пан Тадеуш», свого центрального твору, в 1812 р. – момент найвищого патріотичного підйому, який для Польщі обернувся національною катастрофою. Юний А. Міцкевич став свідком панічної втечі залишків Великої армії всього лиш через півроку після її вступу в Новогрудок. Цей раптовий крах надій не міг не залишити відбиток на усій наступній творчості польського письменника.

Патріотичний задум поеми визначив особливе ставлення автора до подій 1812 р., зображеним як час радісних надій. «Роки війн і урожаю» [67, с. 209] називає А. Міцкевич в «Пані Тадеушу» 1812 рік, а сама поема, котру літературознавці часто називають «шедевром словесного живопису» і «епічним полотном старопольського побуту», має за головного героя Наполеона-відбудовника Польщі. «Саме А. Міцкевич створив у польській літературі культ Наполеона, оскільки щиро вірив, що наполеонівські війни принесуть Польщі омріяну свободу» [13, с. 348]. Причому поляки не чекають від Бонапарта свободи як милості, вони готові битися разом з ним за незалежність свого краю. Письменник так змальовує настрої народу: «”Kto jestescie? – zobaczac nasze szczyty. “Buntownicy!” – odpowiadają nasze buty.

Przyjechaliśmy, aby dołączyć do armii» [67, s. 302] («Ви хто?» – узрівши наші піки/ «Повстанці!» – заgrimлять наші черевики/ Ми з армією вашою прийшли об'єдинитись») [(тут переклад А. Міцквича наш. – А. Ф.)].

Хоч сам Наполеон жодного разу не з'являється у тексті поеми, образ його дається опосередковано, через призму сприйняття його різними людьми: польськими солдатами, литовською шляхтою, духовенством, для якого Наполеон, благословенний на імператорський престол Папою Римським, уособлював саму католицьку церкву. Таким чином, риси, притаманні реальній історичній особистості складаються в портрет Прометея 19 ст.

Очевидно, що в основі трактовки А. Міцкевича лежить європейська традиція міфотворчості про Бонапарта, закладена Стендалем в «Житті Наполеона» та «Червоному і чорному» [56, с. 73]. У зв'язку з образом Наполеона А. Міцкевич простежує в «Пані Тадеуші» три основних складових європейської традиції міфотворчості про Наполеона:

1. обраність Бонапарта, достойне місце, приготоване йому в пантеоні великих світу цього;
2. мудрість і воєнний геній імператора, що забезпечує йому непереможність в боротьбі з суперниками;
3. прагнення «нового» Прометея подарувати «вогонь свободи і незалежності» народам Європи.

Так, європейський міф Наполона-визволителя трансформується у А. Міцкевича у міф Наполеона-визволителя Польщі. Він бачить Бонапарта новим мессією. Тільки Наполеон, непересічний, егоцентричний, сліпо вірячий у свою зірку, здатний «незліченні полки кидать у полум'я баталій» [67, с. 110], може відродити цей світ.

У руслі мессіанської концепції образ Наполеона мав особливе смислове навантаження: для розтоптаних ним європейських монархій він виступав символом зла; в Росії у ньому бачили апокаліптичного вершника на білому коні, символ тлінності земної слави і нікчемності людських зусиль у

відношенні до волі Божої; в польській історіософії, культурі та літературі створювались месіанські теорії, засновані на вірі в сцілююче значення муки та страждання, в обраність польського народу. У цьому ключі Наполеон, благословенний на імператорський престол Папою Римським, ще за життя уособлював для поляків саму католицьку церкву, а після трагічної загибелі на острові Святої Єлени взагалі «піднісся до Христа», поклав початок «періоду справжнього культу – з віруючими, священниками і катехізисом» [13, с. 349]. Під впливом Анджея Товянського А. Міцкевич виступив одним із проповідників культу Наполеона-месії у своїх лекціях в Колеж де Франс, вкiнець перетворивши його з людини в міф, а із реальної історичної особистості в літературного героя, чия легенда «кристалізувала політичні установки поляків, завжди приймавших за аксіому, наче свобода – це “віяння Заходу”» [13, с. 351].

Ще одна відмічена національною специфікою складова наполеонівського міфу у А. Міцкевича – міф про великого полководця, чия мудрість і воєнний геній забезпечують йому непереможність у боротьбі з будь-яким противником. Саме на вірі у непереможність Бонапарта ґрунтується у А. Міцкевича надія поляків на відродження батьківщини: «Moskale są łatwe do pokonania dzięki Napoleonowi! Pokonał Brytyjczyków i opuścił skórę z Szwabian, Prusakow deptał ...» [67, s. 127] («Неважко москальов розбити з Наполеоном! Побив британців він і швабам зняв він шкуру, топтав прусаків...») [(тут переклад А. Міцкевича наш. – А. Ф)].

Продовжуючи думку Вибицького про ідейну близькість двох національних героїв Польщі, А. Міцкевич переконує читача в тому, що дар полководця дістався Бонапарту у спадок від Тадеуша Косцюшко [40 с. 120]. Разом з тим Наполеон А. Міцкевича виступає побратимом всесильних римських богів: авторська фантазія змальовує його на колісниці, що запряжена золотими і срібними орлами, а у візники письменник дає імператору найгрізнішого бога війни Марса. Наполеон-полководець постає в інтерпретації польського автора всесильним гравцем, який точно знає, яку

стратегію обрати, щоб перемогти ворога. Дар полководця Бонапарта доповнюється у народній свідомості уявленням про його нелюдську силу, надприродні здібності: він і чаклун, здатний перетворюватися на звіра, щоб перехитрити ворога, і провидець, який інтуїтивно передбачає всі рухи противника задовго до того, як ворожа нога ступить на поле битви.

А. Міцкевич не дає у тексті поеми прямого опису Бонапарта. Читач може скласти свою думку про нього лише опосередковано: за слухами, що долітають у Польщу з Європи, і розповідям колишніх учасників наполеонівських війн. Бонапарт у трактовці письменника ближчий до наполеонівської легенди легіонів, ніж до месіанських уявлень Тов'янського. Наполеон «Пана Тадеуша» – з поляками, а Бог – з Наполеоном. Бонапарт поки ще не сам Бог, хоча і діє з його схвалення. І те, що Наполеон так ні разу і не з'являється в тексті поеми, слід, по всій видимості, відносити на той рахунок, що для А. Міцкевича він, перш за все, частина історії, що неподільно належить минулому, хоч вона і має на меті пробудити в сучасному поетові поколінні дух народно-визвольної війни [48, с. 47].

## ВИСНОВКИ ДО 2 РОЗДІЛУ

Наполеон – фігура, навколо якої як у Західній Європі, так і в Росії, сформувалися в короткий проміжок часу – всього лише за чверть століття – культурні міфи, що реалізувалися в масовій свідомості епохи: наполеонівський (романтичний) і антинаполеонівський (в різних варіаціях). Ці міфи відображають широкий спектр оцінок особистості французького імператора: від захоплення ним як героєм, який підкорив долю, до сприйняття його як ворога християнської віри. Наполеонівська тема активно розроблялася у національних літературах.

В. Скотт присвятив Наполеону історичну працю «Життя Наполеона Бонапарта, імператора французів» (1827р.), у якій імператор постає складною і неоднозначною особистістю. Уперше застосовується принцип наближення до історичної особи з боку її людського змісту. Автор створює образ історичної постаті, в якій акцентуються два полюси – сусідство великого і дріб'язкового.

По-своєму висловили власне ставлення до Наполеона і його співвітчизники. Ф. Стендаль створює простір припущення і можливості, не спираючись а тотожність думок про Наполеона. Автор замислюється над таємничим призначенням Бонапарта, про співвідношення в його долі випадковості і обумовленості, добра і зла, а з іншого – про його уміння «грати на свій міф»

У Л. Толстого Наполеон породжує антитезу «герой-антигерой». Для письменника Наполеон – темний образ роману «Війна і мир», який не відповідає нормам моралі, права. Л. Толстой свідомо будував персонаж, що мав мало спільного з реальним прототипом. Для нього – це образ завойовника, як узагальнено-історичне уособлення самої «наполеонівської ідеї». Наполеон – улюбленець випадку, людина війни, звір Апокаліпсису. Наполеонівський міф у Ф. Достоевського не зводиться ані до

антибонапартистського, ні до апологетичного варіанту. Для нього Наполеон це і завойовник, і рятівник, і лев, і дракон.

До образу Наполеона у польській літературі зверталися майже всі поети-романтики, але справжнім творцем культу Бонапарта став А. Міцкевич. Особливістю польського варіанта наполеонівського міфу в тому, що звеличення імператора підпорядковано у А. Міцкевича патріотичним цілям. В основі його трактовки автором лежить європейська традиція міфотворчості про Бонапарта, закладена Ф. Стендалем.

### РОЗДІЛ 3

## «НАПОЛЕОНІВСЬКИЙ» РОМАН СТЕФАНА ЖЕРОМСЬКОГО «РОРІОЉ»: СВОЄРІДНІСТЬ ЗМІСТУ І ФОРМИ

### 3.1. Антропологічна спрямованість мотивного змісту роману

Роман С. Жеромського «РоріоЉ» став знаковим у польській літературі. Автор вперше протиставив загальноєвропейському культу Наполеона власне бачення цієї історичної особистості крізь призму трагедії польського народу, обманутого Бонапартом у своїх надіях про здобуття незалежності і відновлення державності. Ідейно-художнім завданням твору було викрити Наполеона-загарбника і розвінчати міф про нього як про рятівника народу [58, с. 253].

Для польської літератури, у якій упродовж усього ХІХ століття безроздільно панувала «біла» або «золота» наполеонівська легенда, в якій Бонапарт виступав насамперед визволителем, що відновлює права пригноблених народів, вже сама ідея розвінчання його міфу була новаторською [55, с. 98]. Саме необхідністю рахуватися з ідеологічним наповненням наполеонівської легенди, яка зумовила її новий зліт в польській історіографії та літературі рубежу століть, визначалася складність завдання С. Жеромського – розвінчати міф про Наполеона-рятівника Польщі, не вдаючись до безпосередньої критики Бонапарта. Це завдання трохи полегшував той факт, що С. Жеромський при створенні «РоріоЉ» спирався на досвід Л. Толстого, навчаючись у нього «психологічним прийомам, баченню життя, вмінню проникати в причинність явищ» [55, с. 106]. Сліди впливу «Війни і миру» в романі «РоріоЉ» помітні в зображенні батальних сцен, оцінках війни і наполеонівської епохи, у трактуванні образу самого Наполеона і прагненні розвінчати його культ, причому на прикладі польської національної трагедії» [55, с. 107]. Письменник вирішує завдання, що стоїть

перед ним з позиції художника, а не історика, прагнучи, «іноді перетворюючи істину, підводити всі дії історичної особи під одну ідею, зрозуміти і показати не відомого діяча, а людину» [55, с. 108].

С. Жеромський своїм романом-епопеєю відкрив нову сторінку в розумінні історії, ролі і впливу людини на історичні події. Про це зауважують дослідники творчості письменника. Так, польський критик Б. Бялокозович відмічає: *“Dziela te reprezentują powieść-panoramę, opartą na nowoczesnym pojmowaniu historii. Ukazują one przejawy życia zbiorowego w życiu jednostek, załamywanie się procesów i wydarzeń historycznych w pryzmacie dusz ludzkich”* [60, s. 9] («Ці роботи представляють собою роман-панораму, оснований на сучасному розумінні історії. Вони показують прояви колективного життя в житті людей, розпад історичних процесів і подій у призмі людських душ») [60, с. 9]. Критично поставився до історичної частини *“Ropiołów”* Г. Львов. «І подвигів немає, і історії немає, а є тільки могили, туманні картини жахів і нескінченна зміна жертв» [див. : 42, с. 12]. Більшість же літературознавців, навпаки, основною заслугою С. Жеромського вважають його підхід до описів воєнних подій не лише зі сторони історичної правди, а і з філософського боку. Особливо цінним є те, що в них відображені погляди простих людей, зокрема – солдатів. Письменник переслідував гуманістичну мету і брав до уваги насамперед антропологічні принципи. С. Жеромський вважав війну протиприродним явищем: *“Żeromski, unikając opisów malarskich, przedstawia okrucieństwo wojny, ukazuje grozę i bezsens bitew, gwałty i mordy, ponieważ i tragiczną zagładę wielu istnień ludzkich”* [65, s. 80] («Жеромський, уникаючи живописних описів, зображує жорстокість війни, показує жах і безглуздість битв, згвалтувань і вбивств, нещастя і трагічних знищень багатьох життів») [65, с. 80].

С. Жеромський, описуючи сцену після бою, яскраво зображує криваве обличчя війни, використовуючи тип об’єктивного наративу в третій особі: *«Skłute I roztrzęsione na bagnietach krwawe ich trupy po przejściu zwycięskiej kohorty Francuzów zwisły nawznak, z rozkrzyżowanymi rękoma, na łóżach, kołach*

*I osiach garmat jak potargane strzepy sztandaru» [71, s. 412] («Криваві трупи, пронизані і зруйновані багнетами, пройшовши переможну когорту французів, висіли на спинах, перетнувши руки, на ліжках, колесах і осях гармат, як порвані шматки прапора») [25]. С. Жеромського не цікавить кількість жертв, його наратор не веде підрахунків, але його цікавить кількість ран на тілі помираючих: “*Konając od stuw jedne piersipchnięć bagneta*” [71, s. 413] («конаючи від сотень ран від першого ж удару багнета») [25]. С. Жеромський малює страшний, навіть натуралістичний образ смерті. Війна перетворила людей на тварин, які, вмираючи, «...*szarpali zębami żywych I umarłych, jak psy*» [71, s. 412] («шарпали зубами всіх живих і мертвих, як пси») [25]. В описаному кінці битви криваві трупи нагадували клапті порваного прапора. Вся розповідь насичена емоційно забарвленими епітетами: *skłute I roztrzęsione* (колоте і хитке), *krwawe* (кроваве), *rozkrzyżowanymi* (розпростертими), *potargane* (роздратоване). Аналізуючи саме такі сцени, Кароль Іжиковскі назвав С. Жеромського “*genialnym sadystą*” (геніальним садистом) і “*wirtuozem okrucieństwa*” (віртуозом звірства). Нарация в “*Poriołach*” побудована таким чином, що складається враження, ніби розповідь іде від безпосереднього учасника подій, який є не лише зовнішнім спостерігачем, але людиною, яка глибоко переживала ці події, страждала разом з усіма, поділяючи їхню долю. Письменник пише страшну історію війни, головними дійовими особами якої є “не герої, а люди”.*

У С. Жеромського немає відкритої полеміки з істориками, він дивиться на документи з точки зору простого солдата і ненавидить війну, з точки зору поляка, котрий ішов звільняти свою батьківщину і був обманутий Наполеоном [38, с. 250]. Показана трагедія людини, яка зрозуміла, що її віра в допомогу Наполеона була ілюзією. С. Жеромський дещо з іронією ставиться до воєнних маніфестів, вважаючи, що людьми на війні не керують жодні грандіозні плани і жодні вказівки, ними керують природний інстинкт самозбереження і почуття страху за власне життя. Коли він описує, як під Мантуєю люди втрачають найцінніше – власні життя – без будь-якої мети, то

цим самим показує, якими безглуздими бувають іноді всілякі вказівки, голосні маніфести: *“Przyszły strazliwe upały. Stęchłe błota zadymity się. Komar jadowity zadźwiewał nad uszami ludzi zamkniętych w murach, fosach, szańcach i wieżach. Wyziew błotny ogarnął ich miłosnym ramieniem. Wnet tłum żołnierzy zwałił się na pościółki lazaretów z febry i szkorbutu”* [71, с. 288] («Настала гаряча погода. Сталевий бруд став диміти. Отруйний комар запищав над вухами людей, замкнених у стінах, ровах, валах і вежах. Болота бруду охопили їх любовною рукою. Враз, натовп солдатів обрушився на койки з лихоманкою і цингою») [25]. Наратором виступає не автор, а переважно солдат-очевидець, який точно описує склад війська, його розташування, розвиток подій: *«Było nas 2600 ogółem wiary, w Mantui pod Wurmserem. Z nich to załoga...Przyszła potrzeba atakowania Werony, kiedy już generał Balland pięć dni bronił się przed Wenecjanami...Po całych dniach bili z fortów Saint-Pierre i Saint-Félix»* [71, s. 290] («Було нас 2600 чоловік у Мантуї, що перебувала в руках у Вурмзера. З них і складався гарнізон. Виникла потреба атакувати Верону, оскільки генерал Балланд п'ять днів оборонявся від венеціанців, збунтованої веронської черні та довколишніх хлопів. Цілими днями гатили з фортиів Сен-П'єр і Сен-Фелікс») [25].

С. Жеромський виражає протест проти війни опосередковано, через образ. Він малює: *«Ciała spitych morderców, staplanych we krwi, śmierzących potem prasy od całojennych sierai...ohydne profile pysków, rozwarte usta, porozrzucane ręce i nogi, w trwoje i męczarni charczą cegarijele i nosy»* [71, s. 292] («тіла п'яних убивць,обагренних кров'ю, смердючих від поту, що ними просякли в цілоденному вимордовуванні людей..., огидні профілі мордяк, пороззявлювані роти, порозкидувані рукамй ноги, тривожне й болісне зіпання горлянок і носів») [25]. Із сторінок роману постають картини скривдженого дитинства: *«bose dziecko wyrzucone pode drzwi... Chore było na jakieś krosty...drżało oparłszy się plecami o zmurszały słupek płotu»* [71, s. 109] («боса дитина, покинута під дверима...хвора була на коросту...вся тремтіла спершиись спиною на струхлявілий стовпець плоту») [25].

Автор у романі показав жорстоку правду воєнної дійсності. Він відкидає батальну романтику, зображуючи війну якою вона є – «*we krwi, w mękach, w śmierci*» [71, s. 301] («в крові, в муках, в смерті») [25]. Письменник передав психологію воїна, якому притаманне, крім почуття обов'язку, патріотизму, ще й природне почуття страху. В „Porioły” і дорослі мужні чоловіки вже не можуть стримувати почуття відчаю: “*Zszedł wreścienadół Wyganowski. Kiedy spotkali się u drzwi, Cedro wziął go za rękę. Przycisnął ją do piersi nie wiedząc, że to uczynił. Kapitan spojrzał na niego spod oka, nieufnie, półszydlerczo, jak to było w jego zwyczaju. Nagle zaszlochął bez uronienia łzy, krótko i skrycie*” [71, s. 315] («Нарешті Вигановський зійшов вниз. Коли вони зустрілися біля дверей, Цедро взяв його за руку. Він притиснув її до грудей, не знаючи, що зробив. Капітан подивився на нього з підозрою, напівсердечно, як і зазвичай. І раптом заридав без сліз, коротко і здавлено») [25]. Герої С. Жеромського, навіть якщо піддаються хвилинній слабкості, викриваючи цим самим свій справжній стан душі, роблять це недовірливо, ридають не ронячи сліз, коротко й здавлено. С. Жеромський звернув увагу на те, що в бій кидали людей, які навіть не знали, як поводитися зі зброєю: «*Widziałem przecie na własne oczy jednego, jak wziął spychać kurek karabinowy garścią z góry, a tak szczerze aż go i urwał...Dopiero tu w batalii pokazują, że nie trza kurcoby z góry pchać ino za cyngiel leciuszko pociągnąć, to samo strzeli galanto. To się przecie tak zdziwił i zamartwił, że mu ażę gęba otworem stanęła. Takie to chytre wojsko*» [71, s. 312] («Я бачив одного з них на власні очі, як він тиснув на курок рушниці згори, та так завзято, доки не урвав ... Тільки в бою йому показують, що не треба тиснути зверху, тільки ж легенько потягнути. Він так здивувався і разом з тим засмутився, що аж рота відкрив. Така хитра армія») [25]. Так, згадується Аустерліц, що став великою поразкою для росіян і перемогою для поляків: „*...idę z miejsca Austerlitz zwanego, gdzie tu niesłychaną batalię wygrali, ajanogę otopostradał*” [71, s. 324] («...йду з Аустерліца, де нечувану битву виграли, а я ногу скалічив») [25] – розповідає про ті події в „Poriołach” їхній безпосередній учасник – воїн Мечик. У

повідомленнях автора „Роріоłów” спостерігається певна нараторська відстань щодо представлених подій і людей на війні, але тільки в ті моменти, коли йдеться про боротьбу поляків у шеренгах наполеонівської армії або про події в оточенні чужоземців [38, с. 249]. Тому розповідь про Аустерліц подана у формі окремого вставного оповідання і в ній майже відсутнє втручання автора-натора. Там же, де описи долі польського народу вирвані з серця самого письменника, виступає емоційне сполучення автора-натора і героя.

Автор доводить, що війна так чи інакше руйнує здорову психіку людей, її жахи ніколи остаточно їх не залишають, герої не можуть забути тих, кого вбили. Персонажі С. Жеромського страждають від страшних воєнних видінь, що переслідують уві сні і наяву: *“Włókł w sobie śmiertelne cierpienie, dźwigał w zamkniętych oczach widok całego tego pola, miał w ramionach ruchome kupy ciał na grobli...”* [71, s. 84] («Ніс у собі смертельні страждання, в закритих очах вид всього того поля, на плечах-купи тіл») [25]. Тягар смертей, який доводиться нести солдату навіть після закінчення бою, передається за допомогою дієслів *włókł* (тяг), *dźwigał* (переміщав). Цей ефект втрачається у перекладі на українську мову. Але найбільше врізається в пам'ять постать вбитого персонажем ворога. Так, героя С. Жеромського Цедро переслідує священник, якого він власноручно заколов: *«Na dywanie pod szafą leżeli zamordowani. Starcy... Oto jego własny ksiądz... Siwa czupryna, niebieskawu podbródek. Sutanna nowa. Do pioruna, sutanna nowa... Ani śladu...Zmiażdżone trupy bab obok niego»* [71, s. 200] («Під шафою на килимі лежали вбиті. Старці...Ось його священник...Сивий чуб, блакитне підборіддя. Нова ряса. Нова ряса...Ані сліду. Порубані баби обок нього») [25]. Ніщо так не вражає Цедро, як нова сутана мертвого священника, на якій – ані сліду. Щоб підкреслити експресивну силу цієї деталі, С. Жеромський використовує повтор [38, с. 249]. Нова сутана різко контрастує із загальною картиною смерті, із розміченими трупами бабів. Ця деталь показує, що смерть настає навіть тоді, коли про неї і не думають.

Одним із провідних засобів вираження авторського ставлення до війни в романі є воєнний пейзаж [33, с. 22]. Герой С. Жеромського Кшиштоф, котрий спочатку пізнає надзвичайне піднесення від участі у боях: «*Bij, zabij! – krzyknął Krzysztof, uszczęśliwiony, żeidzienaczele. Czuł w dłoni pałasz, pałasz swój złoty, ukochany, potężny... Leciał coraz dla siebie wspanialszy, ogromniejszy, niezmierny, jak anioł gromy ciskający. Znowu złotożółty błysk. Błysk długi, migotliwy, pędzący falą zygzakowatą... Ze szczęścia, z uczuć mocy – tchu aż brak... Tchu brak! W oczach płaty... Płaty krwawe i czarne. Dymy... Krzyże, migotliwe koła, szkarłat i błękit... Ognie koliste buzują się wszędzie, bijąc fontannami czerwonych iskier... Mocny Boże, co się to dzieje? Ziemia przed oczyma w ogniach, ziemia kamienista, ziemia zryta kopytami, skopana od skoków, zdeptana... Ziemia w ustach, pełna gęba krwi. Ziemia ucieka... Wtem cisza, spokojność, błogość. Mokra ziemia naokół. Mrok gęsty... Grzmiący tętent dudni po ziemi...» [71, s. 402] (««Бий, вбивай! - закричав Кшиштоф, щасливий, що йде на чолі. Він відчув у руці меч, меч золотий, коханий, сильний ...Летів щораз величніше., як ангел, що кидає грім. Знову золотисто-жовтий спалах. Спалах довгий, мерехтливий, мчить із зигзагоподібною хвилею ... Від щастя, від почуття сили - задихається, не вистачає ... дихання! В очах цятки ... Цятки криваві і чорні. Дим ... Хрести, мерехтливі кола, малиновий і синій ... Круговий вогонь бушує повсюдно, б'ється фонтаннами червоних іскр ... Всеильний Боже, що відбувається? Земля перед очима в пожежах, кам'янистій землі, землі, покритій копитами, витоптаній ... Земля в роті, повному крові. Земля біжить ... Тоді тиша, мир, блаженство. Волога земля навколо. Густий морок ... Громовий пульс проходить по землі...») [25]. Напруга, що передає щастя і захоплення героя, піднісшись, різко падає. Замість світла (anioł, pałasz złoty, złoto żółty błysk) з'являється раптом темрява (Płaty krwawe i czarne. dymy). Світло ще пробивається через цю темряву (migotliwe koła, szkarłat i błękit, ogniekoliste), але воно вже набуває іншої форми, воно вже жалить, як гострі язички (Ogniekoliste buzują się), б'є (bijąc fontannami czerwony chiskier). У «Poriołach» з'являється дим розчарування і безнадії. С. Жеромський часто*

звертається до цього образу, у нього «*dymzasłonił wodę jasnegostawu, groblę, drzewaibiedną przydrożną osadę*» [71, s. 68] («Дим накрив воду ясного водоймища, доріжки, дерева та бідне придорожнє поселення») [25]; «*W dymie, daleko w polach, przez które niedawno leciał jego koń, Rafał ujrzał naprost siebie zionące ognie i wybuchy kłębow dymu. Ognie poziome i dymu, ognie i dymu. Po każdym ogniu – słyszał huk tłukący tępo w ziemię, jakby w nią waliła olbrzymia stępa. Chaos otoczył mu głowę. Huk ze wszech stron... Zbliża się, zbliża. Widziało się, że za otaczającym go laskiem ziemia raz w raz pęka i że z jej głębokiej calizny wywala się ogień i dym*» [71, s. 80] («У диму, далеко в полях, через які недавно летів кінь, Рафал побачив пожежі і вибухи диму. Пожежі на лінії горизонту і дим, пожежі і дим. Після кожної пожежі - він чув гуркіт, що притупляючись в землі, ніби величезний бивень вбивався в неї. Хаос в голові. Вибухи з усіх боків ... Наближається, наближається. Видно, що за лісом, що оточував його, земля розривається раз-по-раз і з її глибокого сховищавиринає вогонь і дим») [25]. Польський письменник спеціально вживає повтори, які виконують функцію підсилення.

С. Жеромський звертається до натуралістичних описів [38, с. 250]. У нього «*krwawy puklerz słońca; skały tylko naokół trupio szare, złupione przez czas i pluteę, wyssane przez wody, z dziurami jak w zeschłej gąbce; zdechła, gęsta i gnijąca woda, karmicielka mchów żółtych i szarych pnączów; odosobnione pnie kamienne, zębate szkopyły i wydatne bryły. Zdało się w zmierzchu, że to chropawe skorupy olbrzymich żółwiów, że to krokodyle uśpione, że to kadłuby zabitych i zwalonych słońców, hipopotamów czy nosorożców...*» [71, s. 100] («Криваве коло сонця; тільки мертво-сірі скелі навкруги, розграбовані часом і вояками, висмоктані водами, з дірами, як у мертвій губці; висохла густа і гнильна вода, годувальниця жовтих мохів і сірих лоз; відлюдькуваті кам'яні стовбури, зубчасті схили і грудочки. У сутінках здавалося, що то грубіпанцирі гігантських черепах, що то приспані крокодили, що це були стада вбитих і загиблих слонів, бегемотів або носорогів ...») [25]. А на фоні непривабливого пейзажу – «*jak gdyby zwalone baszty zamczysk, posepne ruiny*

*kościółów, które zburzyło najście barbarzyńców» [71, s. 111]. Так польський письменник передає розруху як наслідок війни. У С. Жеромського під впливом цього пейзажу герой згадує дитинство і усвідомлює, що таке щастя жити: «Suche ławice piasku leżały bezwładnymi smugami, jakoby trzewia i polcie równe rozcięte toporem a rzucone tutaj na wieczną pastwę czasu. Najłżejszy chwast nie czepiał się ich bezpłodnej nagości... Odór czerniejących liści przeniknął powietrze. Rafałowi wydało się, że to tak dziwny zapach ma rosa, białym szronem leżąca na ziemi i liściach... na nowo przeżyte szczęście straconych na wieki dni dzieciństwa objęło go za szyję niby ręce siostry... Zadumał się nad tym, jak to dobrze jest żyć... Poczł wolno sam z siebie przemyśliwać, jak piękny jest i jak niewysłowiony świat, jak wielkim a błogosławionym cudem jest życie, jak dziwnymi sposoby godzina cierpień przeistacza się w stokrotne bogactwo radości, płynące z widoku ziemi...» [71, s. 115] («Сухі піщані береги лежали інертними смугами, ніби нутрощі та кишки, розсічені сокирою і кинуті сюди у вічне пасовище часу. Найлегший бур'ян не чіплявся за їх стерильну наготу ... Запах почорнілого листя проник у повітря. Рафалу здалося, що цей дивний запах роси, білого льоду на землі і листя, що залишилося ... Заново пережите щастя днів його дитинства, яке було втрачене, покрило його шию, як руки його сестри ... жити ... Він почав думати про себе, який прекрасний і невимовний світ, яке велике і благословенне чудо - це життя, як дивно, час страждання перетворюється на стократне багатство радості, що тече із землі ... »)[25].*

Таким чином, реалізуюючи об'єктивний тип наративу від третьої особи при змалюванні воєнних сцен, С. Жеромський розкриває справжню антигуманну суть війни [38, с. 250]. Події світового масштабу спостерігає у романі-епопех звичайна смертна людина «і ця проста, природна, неупереджена точка зору забезпечує потрібний автору “людський погляд” [25].

Інші аспекти змісту історичного роману С. Жеромського теж визначаються перед усім своїм прямим зв'язком з наполеонівською темою.

Наприклад, актуальною є тема кохання й родинного обов'язку в творі С. Жеромського. Любовна інтрига відіграє одну з головних ролей у романі-епопеї С. Жеромського „Роріолю”. У тексті співвідноситься історична тематика, що домінує над любовною і водночас є взаємопов'язаною з нею. Для розуміння авторського замислу вона має велике значення. Аналізуючи „Роріолю”, С. Левінська зауважує, що польський письменник відсунув проблему кохання „на другий план історичного роману, однак під пером талановитого романіста вона не втрачає своєї привабливості для читача” [33, с. 22]. Із нею погоджується і російський критик Л. Полонський, який під впливом майстерних описів любовних переживань героїв „Роріолю”, що гармонують із картинами природи, назвав роман С. Жеромського „поемою в прозі” [див. : 33, с. 23]. Усе це говорить про те, що першорядність кохання в житті людини С. Жеромський підкреслює не структурними, а стильовими особливостями. У С. Жеромського кохання показане як опір смерті й перемога над нею.

Письменник, висвітлюючи багатогранність її проявів, показав, що без кохання життя взагалі неможливе. С. Жеромського багато уваги приділяв роздумам героїв про складність любовного почуття, відношення його проявів до духовного й фізичного стану, що чітко простежується, коли йдеться про роздуми Рафала Ольбромського на цю тему. Почуття, які збуджує в ньому жінка, не видаються йому забороненими й гидкими, навпаки: „... *w dziele Zeromskiego miłość do kobiety zawsze dzywiolowa, namiętna, frenetyczna, ogarniająca jak płomień całą osobowość kochanków...*” [70, s. 88] («у творчості Жеромського любов до жінки завжди яскрава, пристрасна, шалена, охоплює, як полум'я всю особистість закоханих ...») [70, с. 88]. Так, мотив кохання до жінки тісно пов'язаний з почуттям любові до Бонапарта. Це чи не єдині два почуття, виражені в особистості Рафала.

У романі С. Жеромського кохання не рахується „*z zadnymi normami obyczajowymi... Jest to oczywiście erotyzm urzekający swoją siłą, frenezją, niezwyčajnym napięciem, ... są to eksplozje, wybuchy, szalone erupcje pośądania,*

*zewnętrzną, zmysłowo postrzegalną fenomenologią miłości*” [70, s. 89] («з моральними нормами ... Ця очевидна еротика зачаровує своєю силою, незвичайною напругою, ... це вибухи, спалахи, божевільні бажання, зовнішня, чуттєво відчутна феноменологія кохання») [70, с. 88]. Кохання для героїв роману є чи не єдиним способом забути, відійти від суворої реальності, де ніхто не знає чи буде жити завтра. Тому С. Жеромський сміливо й поетично описує подробиці тілесного Рафалового кохання: „*Wargi jego znalazły znowu lica, usta, oczy. Rozsunął haftki kozuszka i przywarł ustami do piersi odkrytych... Tracił rozum, odslaniając ustami przecudowne, niewinne łono, pełne radości i upojenia... Wtedy doznał na chwilę szczęścia jakby cudzego, rozkoszy niedościgłej, zgoła czystej, zaziemskiej, nieprzemierzonej jak niebo*” [7, s. 23] («Губи його знову знайшли її щокі, вуста, очі. Він розстібнув гаплиці її кожушка, припав до голих перс дівчини... Він втрачав розум, відслоняючи вустами пречудові невинні перса, повні радості й насолоди... Тоді зазнав на хвилину щастя – ніби чужого якогось, втіхи ще не визрілої, зовсім чистої, неземної, безмежної, як небо») [25]. Письменник послуговується безліччю позитивно емоційних епітетів, підкреслюючи чистоту цих стосунків: *przecudowne, niewinne łono, rozkoszniedościgła, czysta, nieprzemierzona jak niebo* тощо. У романі С. Жеромського тілесне кохання в поєднанні з духовним підносить героїв до пізнання найвищої насолоди, найбільшого щастя: „*Była to rozkosz zaiste śmertelna, wyzwolona, naga, szczęście jednej chwili, trwające przez wieczność... Gdyby jedną chwilę trzeba było oddać, cofnąć, odjąć sobie za cenę życia, zrekliby się życia zdrwiącym śmiechem*” [7, s. 43] («Була це насолода справді невимовна, вільна, відверта, щастя миттєве, але їм здавалося, що тривало воно цілу вічність... Якби за цю єдину мить треба було втратити життя, зректися його, вони б зреклися з глумливим сміхом») [25].

Герої С. Жеромського через фізичне з'єднання перетворюються на духів, наближаючись до потойбічної межі: «*Przystępowali wówczas do rozkoszy najwyższych, jakoby do początku szczęścia wiecznego, do granicy tamtego świata, do namiętności niebieskiej...*» [7, s. 45] («Наближались тоді до

найвищої насолоди, ніби до початку вічного щастя, до тієї межі, за якою починався потойбічний світ, – до небесної пристрасті») [25]. Рафал поступово перестає бачити в Гелені тілесну втіху, людське щастя. Більше не міг бачити в ній жінку – „spozrzegał ducha”.

Деякі дослідники обурюються надмірній кількості еротичних сцен у „Popiołach”, зокрема Ян Бодуен де Куртене „*protestował ongiś w broshurce publicystycznej Krzewiciele dziedzienia przeciw przerostowi „scen krwiozerczych I lubieżnych w twórczości literackiej, a w „Popiołach” Zeromskiego w szczególności*” [див. : 69] («протестував колись у журнальній брошурі Товариства Дикунів проти зростання "кривавих і непристойних сцен у літературному творі, а у "Попелі" Жеромського особливо») [див. : 69]. Та саме це почуття дає надію героєві, втіху. Воно є способом відсторонення від трагічних історичних подій, дає насагу для боротьби з ворогом, для повстання заради збереження власного життя.

Герої С. Жеромського не знають, що таке розрахунок у коханні. Їхня любов – безкорислива, незважаючи на те, що вони перебувають „*w rozycji społecznej kontrastowo nie równej: Rafał Olbromski I jego wysokoutytułowane kochanki*” [див. : 69] («в нерівності: Рафал Ольбромський і його титуловані коханки») [див. : 69]. У романі жінка – це і предмет кохання, і об’єкт ненависті. С. Треугутт зазначає: „*Przy całym zafascynowaniu kobietą pojęta jest ona u Zeromskiego nie małzreguły jako element ściągający wdół, odwodzący od pięknej i bohaterskiej linii zucia*” [69] («При всій завороженості жінкою, вона у Жеромського є елементом, що відволікає від героїчної лінії») [69]. Персонажі роману готові віддати життя й терпіти найбільші муки за мить того щастя, яке дарують жінки: „*Wydzierał jeden jeszcze pocałunek, tylko ten jeden, z ochotą marząc, zeby go za to spotkała śmierć...*» [71, s. 360 ] («Він домагався ще одного поцілунку, останнього, єдиного, охоче погоджуючись, щоб його, Рафала, спіткала за це навіть смерть...») [25]; „*Czuł, zeniemłość mawsercu, lecz tylko pragnienie śmierci. Zachwycających spojrzeń nigdy już ujrzeć nie moŚna, urok jej obecności komu innemu się udziela...*” [ 71, s. 460] («Він відчував, що у нього в

серці тепер уже не любов, а тільки прагнення померти. Він ніколи більше не зможе побачити заворожливого погляду: чарівність свою вона тепер дарує комусь іншому – ото й усе») [25]. Героям любов приносить і страждання, для Рафала – *pragnienie śmierci* – любов ставить Ольбромського на межу між життям і смертю, і він готовий померти заради почуття.

С. Жеромський зображує різні типи любові – материнську, батьківську, синівську, любов до батьківщини. Крім первинного значення „кохання”, існує ще й вторинне, хоча в цьому значенні слово кохання вживається рідко: те саме, що любов: почуття глибокої сердечної прив’язаності до чого-небудь або до кого-небудь: відданість, пошана, шаноба; глибока приязнь, викликана родинними зв’язками. Саме родинна любов є найвищим індикатором стану суспільства у роки воєнних кампаній Наполеона. У сімейному колі просліджуються руйнівні наслідки воєнних дій: батьки тужать за синами, які вже більше ніколи не повернуться до рідного дому. У романі присутні вражаючі приклади безкорисливої батьківської й материнської любові, вічного чекання та страждання: *«Usłyszeli za sobą dziadowskie łkanie, ujrzeni wyciągnięte z ganki ręce»* [71, s. 160] (*«І вони почули позад себе старече схлипування, побачили простягнуті з ганку руки»*) [25]; *«Głowa z wysiłkiem dźwignęła się w górę I oczy zalane łzami, ośleple z rozpaczy, szukały twarzy dziecka. Usta...zawsze uśmiechnęte, ...teraz pełne były łkania...»* [71, s. 164] (*«Голова ледве підвелася вгору, і залиті сльозами очі, осліпли з розпачу, шукали синового обличчя... Вуста... завжди усміхнені, тепер щиро ридали»*) [25]. Старий Цедро переживає почуття розпачу, проводжаючи на війну своїх синів. Але батьки розуміють, що їхні діти йдуть із дому, щоб виконати обов’язок перед Батьківщиною. І тут батьківська любов переплітається з усвідомленням патріотичного обов’язку.

У романі показано складні і навіть конфліктні відносини між любов’ю й обов’язком. Інколи кохання до жінки допомагає виконати обов’язок, а іноді – перешкоджає. Перебуваючи під владою сильного, непереборного почуття, герої С. Жеромського іноді перестають думати про обов’язок: патріотичний

чи родинний. Так, персонаж „Роріо́w” Рафал, який вирішив приєднатися до легіонів Наполеона, щоб таким чином здобути незалежність Польщі, зустрівши Ельжбету Орловську, забуває про свою високу мету й навіть ладен відмовитися від неї, аби тільки залишитися з коханою жінкою: «...*Marzył długo i namiętnie, zeby za jaką bądź cenę tu zostać. W jakiegokolwiek roli! Przerzucić się na stronę austriacką, pruską czy diabelską, stać się zoldakiem, czyjim-kolwiek jurgielnikiem – wszystko jedno!*» [71, s. 266] («...Він думав довго і пристрапно, що треба за всяку ціну зостатися тут. У будь-якій ролі! Перекинутись на австрійський, пруський, навіть чортівський бік, стати солдафоном, чиїм завгодно найманцем, – все-одно!») [25]. Вимріяна зустріч відбулася, але мало не зашкодила виконанню важливого завдання. Та для Рафала в момент любовного засліплення має значення лише дотик вустами: «*Dotknąć ustami, ...przycisnąć ją do piersi i złote włosy mieć sekundę na ustach*» [71, s. 267] («Торкнутись вустами, перш ніж вона відштовхне, пригорнути її до грудей і відчутти бодай на секунду золоті коси її на своїх вустах!») [25]. «*A potem niech strzelia w colo - Niemiec lub Francuz, mąż lub kochanek!*» [71, s. 268] («А потім хай стріляє в лоб будь-хто – німець чи француз, чоловік чи коханець!») [25].

Герой С. Жеромського Рафал перед боєм уявляє свого суворого батька: «*Niby na jawie...ujrzał ojca...Nigdy prawie o nim nie myślał, ani razu chyba w życiu nie wspominał go sobie z tęsknotą. Skądże teraz?*» [71, s. 387] («Ніби наяву ... побачив батька... Він майже ніколи про нього не думав і, мабуть, жодного разу в житті не згадав його з тугою. Звідки оце тепер взялася ця думка?») [25]. Рафал не може пробачити батькові всі кривди, у тому числі смерть брата, але в той же момент відчуває, як щось крає душу і „*głęboki ból, zaklęty ból leżący między ojcem a synem, ból, któremu równego na świecie nie ma, wykrzywił mu twarz...*” [71, s. 389] («...глибокий біль, жахливий біль, що лежить між батьком і сином, біль, рівного якому немає на світі, спотворив його лице...») [25]. Ольбромський відчуває, що їм із батьком є що сказати один одному, але якби хтось із них наважився переступити межу, що

пролягла між ними, щоб виконати обов'язок один перед одним... Так, для закоханого Рафала жодної ролі не грають накази батька, заборони, покарання, вони видаються йому найменшою дрібничкою порівняно з розлукою з коханою: *«Spojrzenie ojca najbardziej srogie zaczął lekcewazyć...Stracił poczucie granicy między wpojona wiarą w rzeczy dobre i złe. Znał teraz tylko jedno: pachnący, uroczy, kwiecisty cień»* [71, s. 361] (*«На суворі батькові поглядання перестав звертати увагу... Він утратив відчуття межі між прищепленими цьому уявленнями про добро і зло. Знав тепер тільки одне – споглядати запахищу, урочу, квітчасту тінь»*) [25].

Отже, у С. Жеромського кохання підносить героїв над щоденними клопотами, воно квітне навіть на попелищах війни, але письменник по-різному підходить до вирішення проблеми любові, і його герої вкладають у це поняття свій індивідуальний зміст.

### **3.2. Концептуальна основа авторської інтерпретації образу Наполеона та особливості її художньої реалізації**

Пізнати історичну реальність можна, беручи в ній безпосередню участь або ж, черпаючи відомості про неї з хронік, наукових трактатів чи художніх текстів. Але чи однаковою буде правда, подана в документах, працях істориків і правда, змальована художниками слова? „На відміну від спеціальних наукових дисциплін, які прагнуть описати, проаналізувати, задокументалізувати перебіг історичних реалій, література розкриває його через відтворення життєвої долі людини, перейнятої сумнівами, тривогами, надіями, розчаруваннями, змаганнями тощо” [59, с. 32]. Розмірковуючи над цією проблемою, В. Шмід слушно зауважив: „Літературний вимисел – зображення світу, що не претендує на пряме відношення зображуваного до будь-якого реального, нелітературного світу” [59, с. 32]. Ця думка вченого конкретизує і поглиблює визначення правди, яке подане в літературознавчій енциклопедії як „сукупність тверджень у художньому творі, застосовуваних

для переконання читачів у повній відповідності зображення життєвим реаліям. Правда не має логічного характеру, поза текстом не підлягає верифікації, бо належить до літературної фікції” [59, с. 32].

Проблема історичної достовірності в романі-епопеї „Popioły” є актуальною і зараз. Як зазначає Є. Деген: *«Żeromski jest okrutnym, bezkompromisowym realistą...» Rosjanie cenili Żeromskiego jako piewę „cierpień szlacheckich dusz, jako autora, który z „okrutnym realizmem odzwierciedlał złe żywioły, prześladowające ludzkość”, jako przedstawiciela plejady artystów, którzy „odczuli cierpienia swoich czasów i zostawili szczęśliwszym pokoleniom wyrazisty dokument, świadczący o tym, jakimi drogami osiągnięto to problematyczne szczęście»* [18, с. 59] (*«Жеромський – жахливий, безкомпромісний реаліст... Росіяни цінували Жеромського як співця „мук шляхетних душ”, як автора, який з „жахливим реалізмом відтворював погані стихії, що переслідують людей”, як представника плеяди художників, які „відчули терпіння своїх часів і залишили щасливішим поколінням виразний документ, який свідчить про те, якими дорогами досягнуте це проблематичне щастя»*) [18, с. 59]. Ми погоджуємося із Й. Якубовським у тому, що *„Żeromski dążył w sposób bardzo świadomy do stworzenia powieści historycznej, która by dała możliwie pełny obraz minionych form życia zarówno społecznego, jak i kulturalnego, a nie tylko samej wojny”* [63, s. 41] (*«Жеромський свідомо прагнув до створення історичного роману, який би дав повний образ минулих форм життя як суспільного, так і культурного, а не тільки самої війни»*) [63, с. 41]. С. Мацкевич стосовно польського роману зробив висновок: *„Według mej klasyfikacji «Popioły» nie są powieścią historyczną...”* [65, s. 104] (*«Згідно з моєю класифікацією „Попіл” не є історичним романом»*) [65, с. 108].

Сам С. Жеромський вважав свій твір не історичним романом, а „романом з кінця XVIII і початку XIX століття” („powieść z końca XVIII i początku XIX wieku”). І. Матушевський пояснює це наступним чином: *«Popioły nie dadzą się wtłoczyć w rubrykę romansów, których pierwowzór*

stworzył Walter Scott, a które powszechnie noszą miano „historycznych”» [66, s. 24] («„Попіл” не вдасться втиснути в рубрику вальтерскотівських романів, які сьогодні називаються „історичними”») [66, с. 24]. С. Жеромський створив новий тип історичного роману, який не вдавалося зміряти загальноприйнятими мірками, а тому „Роріоу” викликали чималу кількість негативних оцінок. Так, М. Головінський, пояснюючи несприйняття роману польського письменника писав: *„Nie wiadano bowiem jak czytać utwór, który tonie w liryzmie, nie proponując dystansu wobec zdarzeń dziejących się na powieściowej scenie”* [14, s. 50] («Невідомо було, як читати твір, який тоне в ліризмі, не пропонуючи відстані щодо подій, які відбуваються на романній сцені») [14, с. 50]. Новаторство С. Жеромського полягало в незвичному використанні в структурі роману величезного історичного матеріалу: архівних документів, щоденників, кореспонденції, які інколи дослівно включалися письменником в текст твору. В результаті дискурс документа перехрещувався з дискурсом автора-наратора і героїв.

Це яскраво простежується при описі письменником історичних битв, які відбувалися під час наполеонівських воєн і масонства – релігійно-етичного руху, що виник на початку XVIII ст. в Англії, а згодом поширився в інших країнах Європи. Таємні товариства нерідко поєднували завдання „морального самовдосконалення” з консервативними політичними поглядами. У сцені в романі „Роріоу”, в якій показана процедура прийому до масонської ложі, С. Жеромський змальовує таємничу обстановку, у якій відбувається прийом у масони, малює чорно-білими фарбами: темна кімната, чорний стіл, білий череп, у котрий вставлена свічка: *«Rafał znalazł się samjedenw saliwysokiej, sklepionej, ciemnejprawie, obitejsuknem. Był tam stół czarny dziwnego kształtu, a na nim trupia głowa, w którą wstawiona świeca tliła się bynajmniej nie tajemniczo. Przychodzień powiódł oczyma wokół i nie bez drżenia zobaczył w kątach czaszki, piszczele, gnaty ludzkie. Zamiast wszakże spodziewanego dawniej wzruszenia doświadczył raczej drgawek gniewu. Wściekał się, że oto zostawiono umyślnie trupie piszczele i głowy dla przestraszenia go jak*

*durnia*» [71, s. 326] («Рафал опинився сам-один у високій, склепінчастій, майже темній, оббитій сукном залі. Стояв там чорний, дивної форми стіл, а на столі лежав череп; вставлена в нього свічка блимала зовсім не таємничо. Прибулець обвів очима круг себе і не без трепету в серці побачив покутках черепи, берцові й стегнові кістки людей. Але замість сподіваного хвилювання відчув у собі конвульсії гніву. Розлютився він не на жарт: кістки й черепи поклали тут для того, щоб налякати його як дурня») [25]. Події передаються через невласне пряму мову. Рафал – відразу зауважив, що на столі стояла „*trupia głowa, w którą wstawiona świeca tliła się bynajmniej nie tajemniczo*” [71, s. 326]. У С. Жеромського нарація ніби миготить і не можна з впевненістю стверджувати, чи вона йде від автора, чи від героя. „*Poriołam*” не притаманна лінійність, що викликало нерозуміння критиків, які відзначали у романі „недосконалість композиції”. Під час прийому до масонської ложі герой С. Жеромського не отримує чітко окреслених, пронумерованих вимог, він виділяє їх з довгої промови масона: „*Z długiej jego przemowy słuchający zapamiętał powtarzane wielokroć wyrazy: zaufanie I szczerłość, miłosierdzie dla ubogich, posłuszeństwo, łagodność, cierpliwość, odwaga I milczenie*” [71, s. 327]. («З довгої його промови слухач запам’ятав багато разів повторені слова: довіра і щирість, милосердя до убогих, слухняність, лагідність, терпеливість, відвага і мовчання») [25]. У С. Жеромського вони переломлюються через свідомість героя, а тому є правдою індивідуальною, а не універсальною. Наратор у „*Poriołach*” подає лише ті „доброчинності”, які вдалося запам’ятати Рафалу. Про це зауважує В. Шмід: „*Всезнання автора є привілеєм і ознакою фікціональності. Насправді воно є не знанням, а вільним вимислом*” [59, s. 235]. Ознакою фіктивної оповіді В. Шмід вважає доступ читача до внутрішніх процесів зображених героїв, особливо історичних осіб.

У С. Жеромського видатні постаті (Наполеон, генерал Домбровський, князь Понятовський, князь Сулковський) з’являються у своїх властивих історичних функціях, але тільки епізодично. Малюючи портрети історичних

осіб, письменник дотримується інколи протилежних поглядів. У такому випадку виникає питання: чи можна з художніх творів дізнатися правду? Правда в літературі не має абсолютного характеру.

Ставлення до Наполеона в літературі ніколи не було і не могло бути однозначним. Одні і ті ж його риси і вчинки по-різному трактувалися в художніх творах у залежності не тільки від політичних та історичних поглядів авторів, а й від тієї ролі, яку Бонапарт зіграв у долі їх народів. С. Жеромський підходить до завдання зображення Наполеона з позиції художника, а не історика, прагнучи, «іноді перегинаючи істину, підводити всі дії історичної особи під одну ідею, зрозуміти і показати не відомого діяча, а людину» [58, с. 252].

У романі є персонажі, «заражені» наполеонівською ідеєю, перейняті чарівністю романтичної легенди про Бонапарта. Завданням автора було показати їх шлях до «прозріння», до звільнення від влади їх кумира, до усвідомлення сутності слави і амбіцій, втіленням яких був для них французький імператор, показати «поразки» Наполеона в душах героїв – найефективний прийом розвінчання міфу.

У «Попелі» є сцена, яку можна назвати ключовою для розуміння авторського ставлення до Наполеона. С. Жеромський зіштовхує героя з його кумиром, коли майже вмираючий Кшиштоф Цедро отримує можливість зустрітися з Бонапартом, і ця зустріч виявляється кульмінаційною, як з точки зору зміни життєвої позиції молодого хлопця, його цінностей і пріоритетів, так і з точки зору впливу на читача, який, слідом за героєм, відкриває справжню сутність Наполеона: *«Nieme I głuche oczy zagłębiły się I weszły wo szalaleze śmiertelnej miłości spojrzenie rannego. Nieruchomy, zadumany stał Napoleon. Któż wie? Może w tych natchnionych oczach ujrzał duszę swą młodą. Może rumiane śniegi skał Monte Oro, pinie na cyplach Monte Rotondo, może kamienisty brzeg wyspy w pianach rozhukanego morza zobaczył. Może swoją korsykańską miłość wolności ważył przez chwilę na szali z koroną władcy nad obcymi mu ludami i berłem Karola Wielkiego. Może wzdychał w*

*utrapieniu za tym, co już w duszy jego uschło, skruszyło się i od wiatrów rozwiane zostało jak badył umarłego kwiatu, za pochłonięciem młodą, sprawiedliwą i dumną duszą — niedoli ojczyzny» [71, s. 364] («Наполеон вступив німий, непроникний погляд в божевільні від безмежної любові очі пораненого. В задумі нерухомо стояв імператор. Хто знає? Можливо, в цих натхненних очах він побачив свою молоду душу. Можливо, він побачив в них багряніючий сніг скель Монте Оро, пінії на вершинах Монте Ротондо, можливо, він побачив в них кам'янистий берег острова в пінній облямівці бурхливого моря. Можливо, в цю мить корсиканець зважував на шальках терезів свою любов до свободи і корону володаря чужих народів, скіпетр Карла Великого. Можливо, він зітхав з жалем про те, що вичерпалося, знітилося вже в його душі, що вітер розвіяв, як сухе стебло померлої квітки, про страждання молоді, справедливої і гордої душі — розтрощенунещастям батьківщину»)* [25]. Символічно, що правда про кумира відкривається героєві С. Жеромського на тонкій грані між життям і смертю, коли все минуще, земне, суєтне втрачає свою владу над людьми. І в цьому сенсі «наполеонівська ідея» не витримує порівняння зі справою звільнення батьківщини. Витримана в контрастних тонах сцена зустрічі Наполеона з пораненим Кшиштофом Цедро має на меті розкриття суті Бонапарта, викриття його обману, небажання дотримуватись даного полякам слова і повернути їм батьківщину, за свободу котрої проливали кров на чужій землі герої польських легіонів. «*Poprzez gorączkowy sen, który szybko zamykał powieki» [71, s. 325] («Крізь гарячковий сон, котрий швидко змикав йому повіки»)* [25], Кшиштоф бачить наближаючого до нього імператора. «*Podniósł się z legowiska. Coś w nim od tego ruchu złamało się, jak gdyby chrupnęło bez dźwięku. Siadł na posłaniu straszliwie blady, zlany potem, z gębą pełną krwi. Oczy jego jak kły werznęły się w nadchodzącego. Zatrzymały go w miejscu. Stanął. — Sire! — wymówił Cedro. Ciemne, wojenne oczy wodza uderzyły w spojrzenie Krzysztofa. Spokojna twarz, jakby wykuta z niewiadomego metalu, była ku niemu wyczekująco i groźnie zwrócona. — Jakie jest twoje*

*życzenie? — spytał głuchym i zimnym głosem. — Jeśli umrę... Wierzyłem, że moja ziemię... A teraz... na obcej... Wyrzecz, że nienadaremnie, że dla mojej ziemi... Cesarzu, cesarzu!» [71, s. 326] («Перемагаючи біль, він піднявся на носилках, смертельно блідий, обливаючись потом, з повним ротом крові. Очі його так і вп'ялися в людину, що наближалася. Змусили його сповільнити крок. Імператор зупинився. - Sire! - промовив Цедро. Темні войовничі очі полководця зустрілися з очима Кишиштофа. Спокійне обличчя, немов викуване з невідомого металу, було звернуто до нього грізно і вичікувально. - Що бажаєте? - глухим, холодним голосом запитав імператор. - Якщо я помру ... Я вірив, що мою вітчизну ... А тепер ... На чужині ... Скажіть, що не дарма, що для моєї вітчизни ... Імператор, імператор!») [25].*

Смертельна блідість вмираючого поляка, останні думки якого були про батьківщину, контрастує зі спокійним, немовби викутим з невідомого металу, непроникним обличчям Бонапарта, покликана викрити байдужість останнього до долі вірних йому солдатів і цілих народів. Не вдаючись до емоційних характеристик, С. Жеромський точний у виборі епітетів, які представляють Бонапарта хижакком: *«Tajemnicze oczy biegną, biegną i nagle chowają się w cieniu rzęs, jak lwy w zasadzce ...»* [71, s. 326] («загадкові очі бігають, бігають і раптом сховуються в тінь вій, немов леви в засідку ...») [25], бездушною кам'яною статуєю.

Подібного ж ефекту він досягає і в останньому розділі «Роріоłów», «Слово імператора»: «маленький капрал в сірому сюртуку і трикутному капелюсі без жодних прикрас» [25], яким бачать Наполеона його солдати, протистоїть витриманому відповідно до авторської концепції всемогутньому імператорові, майже Богу, байдуже-похмурому, повному холодної величі герою легенди. Вимушений рахуватися з неоромантичним відродженням, що глибоко укорінилося в народній свідомості наполеонівської легенди, у зображенні Наполеона С. Жеромський уникає однозначної інтерпретації, стилізуючи його під загадкового Сфінкса: *«Głuchy zimny głos, głupi, nieprzenikniony wyraz twarzy, twarz jest blada i tajemnicza, jak księżyc, który*

*ukrył się za chmurami»* [71, s. 214] («Глухий холодний голос, німий, непроникний погляд, обличчя бліде і таємниче, ніби місяць, що сховався за хмарами») [25]. Змальовуючи Наполеона опосередковано, через сприйняття оповідача, «*który rozwiązał go polityczne aktorstwo»* [71, s. 210] («що розгадав його політичне акторство») [25], С. Жеромський викриває його байдужість до долі цілих народів: «*Napoleon powoli jechał wzdłuż frontu, rzucając okiem na szeregi żołnierzy, naczaj nasyp martwej ziemi, palisady z drewna, wyłożone kamieniem rowu. Twarz miał zimną i obojętną jak kamienny blok. Spojrzenie przesunęło się po twarzy w stronę tysięcy skierowanych na niego oczu, jak na martwej drodze. Straszliwy widok, w którym miliony ludzi nauczyły się widzieć tylko radość i gniew, był w tym momencie obojętny, zimny, zamazany przez wielkość odległych myśli»* [71, s. 487] («Наполеон повільно їхав уздовж фронту, обводячи поглядом шеренги солдат, точно насип мертвої землі, палисади з дерева, викладені каменем рови. Обличчя його було холодним і байдужим, як кам'яна брила. Погляд ковзав по обличчям, по направленим на нього тисячам очей, немов по мертвій дорозі. Грізний погляд, в якому мільйони людей привчилися бачити тільки радість і гнів, був у цю хвилину байдужий, холодний, затуманений величчю далеких думок») [25]. Однак вимушений зважати на неоромантичний зліт наполеонівської легенди в Польщі, своїм героям, охопленим захопленням від однієї лише присутності імператора, автор «*Poriołow»* дозволяє побачити зовсім іншого Бонапарта, вірного слову, даному «*najsłabszemu z jego żołnierzy, kalece umierającym na polu bitwy", temu, który przez jedno słowo, zjednoczenił, umundurował, nakarmił całe półki i wprowadził ich do kampanii"»* [71, s. 488] («найслабшому зі своїх солдат, каліці, що вмирає на полі бою, тому, хто заради одного цього слова об'єднав, обмундирував, прогонував цілі полки і виступив з ними в похід») [25]. Важливою для розуміння авторської позиції є сцена розмови Гінтулта і портє: «*...Książę Sułkowski— aidedecamp generała Buonaparta. — Tak, tak... generała Buonaparta... — wymamrotał tamten. — Co mówisz, obywatelu? — Cóż jabym śmiał mówić o tak wielkim generale Buonaparte? Książę u niego służy za*

*adiutanta — che-che... — Książę, rzeczywisty książę...—Bagatela! U tego samego generała Buonapartego, który kazał swoim siepaczom walić z armat do ludu nie dalej jak dwa lata temu... — I pobił cztery armie wrogów. — A niech on zginie ze swymi zwycięstwami! Cztery armie... Co to mnie obchodzi? Oto ramię strzaskane ułamkiem kartacza... Kazał armaty wytoczyć pod Tuilerie! Ten sam generał Buonaparte...» [71, s. 316] («...Князь Сулковський- aidedecamp генерала Бонапарта. - Так, так ... генерала Бонапарта ... – пробурмотів той. - Щовиговорите? – Так що ж я посмію говорити про великого генерала Бонапарта? Князь у нього служить ад'ютантом - хе-хе ... - Князь, справжній князь. - Що за жарти! У того самого генерала Бонапарта, який не далі як два роки тому ... наказав своїм солдатам стріляти з гармат в народ ... - І розбив чотири ворожих армії. - Та хай він пропаде пропадом зі своїми перемогами! Чотири армії ... Яке мені до них діло? Ось ця рука роздроблена осколком картечі ... Він наказав підкотити гармати до Тюільрі! Цей самий генерал Бонапарт...») [25]. Так і для Трепки Наполеон – узурпатор: «*Na skinienie uzurpatora, w skutek intrygi jego współszalbierzów deptać wolne ludy, dusić plemiona...*» [71, s. 317] («Для того, щоб скинути узурпатора, внаслідок інтриг якого, його приспівники топчуть вільні народи, здушать племена...») [25]. На це воїн Мечик відповідає: «*Uzurpator! Ten sam uzurpator jest panem Berlina i panem Wiednia. Nie wiesz waszmość owo zgoła, co mówisz... Niech żyje Cesarz! Po stokroć! Po tysiąckroć! Chwała tu wieczna!*» [71, s. 319])(«Узурпатор! Той самий узурпатор - пан Берліна і володар Відня. Ти не знаєш, що говориш ... Хай живе імператор! Тисячу разів! Вічна йому хвала!») [25].*

Будучи далеким від того, щоб відкрито вкласти в слова намір розвінчати своїм романом наполеонівський міф, С. Жеромський одними непрямими інвективами і опосередкованої критикою, дистанціюванням, поглядом з позиції стороннього спостерігача уможливило іншу, відмінну від офіційної культу Бонапарта в Польщі інтерпретацію його образу [56, с. 74]. Однак цього виявилось недостатньо для того, щоб похитнути віру

польського народу в те, що «*przez falowanie ręki Napoleona, połączy się ojczyzna i korona*» [71, s. 68] («за помахом руки Наполеона з'єднається вітчизна і Корона») [25].

## ВИСНОВКИ ДО 3 РОЗДІЛУ

С. Жеромський зі своїм історичним романом «Porioly» став першим, хто протиставив загальноєвропейському культу Бонапарта власне бачення цієї історичної постаті через призму трагедії народу Польщі. Письменник своїм романом відкрив нову сторінку в розумінні історії, ролі і впливу людини на історичні події. С. Жеромський переслідував гуманістичну мету і брав до уваги насамперед антропологічні принципи.

Письменник використовує яскраві зображально-виражальні засоби для того, щоб засудити саме явище війни як прояв антигуманного, протиправного й аморального. Протест проти війни він виражає опосередковано, за допомогою образу, при цьому відкидаючи батальну романтику. Польський письменник доводить, що війна так чи інакше руйнує здорову психіку людей. Одним із провідних засобів, що виражає авторське ставлення до воєнних подій в романі, є воєнний пейзаж.

Мотивний зміст історичного роману-епопеї представлений мотивами кохання й родинного обов'язку. У тексті твору співвідноситься історична тематика, що домінує над любовною та в той же час є пов'язаною з нею. Саме мотиви родинного обов'язку та кохання мають першочергове значення для розуміння авторського замислу.

С. Жеромський створив новий тип історичного роману. Новаторство полягало у використанні в структурі твору великої кількості історичного матеріалу. Таким чином, дискурс документа перехрещувався з дискурсом автора-наратора і героїв роману.

Наполеон для С. Жеромського виступає особистістю неоднозначною, але переважною характеристика зі знаком мінус. Будучи далеким від того, щоб відкрито вкласти в слова намір розвінчати своїм романом наполеонівський міф, письменник робить неможливою відмінну від офіційної культури Наполеона в Польщі інтерпретацію його образу.

## ВИСНОВКИ

При розгляді історичного роману С. Жеромського «Роріошу» нами визначено, що основними полісемантичними поняттями, що стосуються особистості Наполеона Бонапарта, які увібрала в себе наполеонівська тема, є наполеонівська легенда і наполеонівський міф. Наполеонівська легенда – усна чи письмова розповідь про реальні події з життя Наполеона, прикрашена поетичним вимислом з метою возвеличення або засудження героя оповіді, а також сукупність подібних оповідей. Наполеонівський міф – тип фантастичної масової свідомості, в якій Наполеон постає в ролі великого трагічного героя – «рятівника» або «завойовника» світу (апологетичний або антибонапартистський варіанти міфу). Наполеонівський міф набагато складніший, ніж наполеонівська легенда, і зерно історичної достовірності в ньому має значення другорядне, підпорядковане наполеонівській темі, яку він і прагне виразити в яскравих образах. На відміну від легенди, міф має позачасове значення, а також потребує особливої віри в можливість надприродного. Міф, навіть якщо в ньому йдеться про точні події, базується в міфічному літочисленні, яке завжди трансцендентне часу людського існування, в той час як легенда має часову шкалу, близьку до традиційної історичної. Важливим фактом є те, що міф може проникати в легенду, тоді як зворотнє проникнення малоімовірно. Одним з основних прийомів побудови сюжету в легенді є гіпербола. У міфах фантастичне перебільшення сприймається як об'єктивна реальність.

Нами було виявлено, що передумовами виникнення, формування і розвитку наполеонівської теми у творчості С. Жеромського слугували злободенні історико-політичні проблеми. Зокрема, боротьба польського народу за відновлення національної незалежності, наполеонівські війни, останній поділ Польщі.

При аналізі роману нами було встановлено, що наполеонівська тема у «Роріош» не є статичною, а представлена у динаміці зі зміщенням акцентів

у негативну сторону. Спочатку С. Жеромський використовує апологетичний наполеонівський міф, зображаючи воєнні події, в яких беруть участь польські легіонери. Так, польський письменник докладно змальовує італійську кампанію 1797 р., битву біля Сан-Домінго (Гаїті) в 1802—1803 рр., події франко-пруської війни 1806 р., участь польських військ у поході 1808 р., польсько-австрійську війну 1809 р. з метою підняття патріотичного духу свого народу. Та вже початок війни 1812 р., яким закінчується роман змальовує розчарування, зневіру польського народу (в бличчі Кшиштофа Цедро, Рафала Ольбромського та князя Гінтулта) й втрату надії на відновлення державності. С. Жеромський протиставляє загальноєвропейському культу Наполеона власне бачення цієї історичної особистості крізь призму трагедії польського народу, обманутого Бонапартом у своїх надіях про здобуття незалежності. Хоча в основі польського варіанту наполеонівської легенди лежить європейська традиція міфотворчості про Наполеона, встановлена ще Ф. Стендалем, деякі її компоненти модифікуються у відповідності до національно-історичної специфіки. Ідейно-художнім завданням твору стало розвінчання міфу Наполеона-месії, Наполеона-визволителя Польщі, Наполеона-великого полководця.

Нами були ідентифіковані такі специфічні особливості авторського зображення Наполеона в романі як опосередкована критика, дистанціювання, непрямі інвективи, погляд з позиції героїв твору, а не безпосередньо автора. Таким чином унеможлиблюється відмінна від офіційної культу Наполеона в Польщі інтерпретація його образу. Через романтичну хвилю піднесення культу Бонапарта в Європі, С. Жеромський не міг відкрито вкласти в слова намір розвінчати своїм романом наполеонівський міф. Тому авторський образ Наполеона, створений письменником у «*Poriołach*», не є монолітним. Через це на сторінках роману можна знайти характеристики Наполеона-людини, яка є вірною своєму слову. С. Жеромський у своєму романі підходить до завдання зображення Наполеона з позиції художника, а не історика. Ключовою сценою для розуміння саме авторського ставлення до

Бонапарта є епізод зустрічі полководця з Кшиштофом Цедро на Аустерліцькому полі бою, де прийом деміфологізації проявив себе у повній мірі.

Як висновок з наших спостережень щодо антропологічної спрямованості воєнних сцен у «Pamiętności» констатуємо, що багато сцен у «Pamiętności» відбуваються в типовому просторі боїв. Час, у якому міститься дія твору, – це період від 1797 до 1812 року, року початку війни Наполеона з Росією. Для нарративної стратегії С. Жеромського найважливішим об'єктом є простір душі. Письменник показує, як простір військових подій змінює характер, структуру душі героїв (долі Рафала Ольбромського та Кшиштофа Цедро). С. Жеромський, зображуючи Європу (сцена бою під Сарагосою), найголовнішим своїм завданням вважав показ «przemiany dusz... w czasie wojen napoleońskich» («переміни душ... під час війни з Наполеоном»). Письменник вказує на те, що через часті «зустрічі» зі смертю люди на війні починають глибше розуміти справжній зміст і цінність життя, досягають такого душевного стану, коли зникає страх смерті, а з'являється пізнання Бога. С. Жеромський показав як наполеонівська війна вплинула на свідомість людей. Але письменник не ставив перед собою широку мету – зобразити всю Європу в наполеонівську епоху, він вважав за потрібне насамперед тільки показати, як битви під Сарагосою, Сан-Домінго та ін., де поляки воювали на боці імператора, змінювали їхній психологічний стан і руйнували духовний світ.

Нами було схарактеризовано основні мотиви роману у їх зв'язку з наполеонівською темою. Одним із таких мотивів є кохання. У С. Жеромського кохання з'являється раптово, гвалтовно, воно повністю захоплює героїв і навіть часто стає на заваді виконанню ними патріотичних обов'язків. Любовні сцени утворюють ліричну частину роману, вони можуть існувати як самостійні «вірші в прозі», часто «випадають» із загальної оповіді, начебто не маючи з нею зв'язку. В романі-епопеї показано складні відносини між коханням та обов'язком. Іноді кохання до жінки допомагає

героєві виконати патріотичне завдання, іноді – перешкоджає. Перебуваючи під владою сильного, непереборного почуття, герої С. Жеромського перестають думати про обов'язок: патріотичний чи родинний. Так, для закоханого Рафала ніякої ролі не відіграють накази батька, заборони, покарання, вони видаються йому дрібничкою порівняно з розлукою із коханою; через любов до жінки він на якусь мить забуває і про свій патріотичний обов'язок. Кохання підносить героїв над щоденними клопотами, воно квітне навіть на попелищах війни, через кохання у романі пізнається Бог. Для романних постатей С. Жеромського також важливу роль відіграє мотив родинного обов'язку. Сім'я становить своєрідне мікросередовище, у якому закладаються благородні риси, що впливають у майбутньому на виконання патріотичних обов'язків. Мотив природи посідає одне з ключових місць у структурі твору. С. Жеромського, часто звертається до метафор та антропоморфізмів. У нарації польського письменника природа часто виступає як дійова особа, яка глибоко хвилює серця людей, співчуваючи героям роману, виражаючи їхній душевний стан. С. Жеромський, описуючи природу, ніби затримує розвиток фабули. Через пейзажні замальовки С. Жеромський передає різні стани душі своїх героїв. В романі важливі функції в цьому плані виконує образ похмурого неба. Це говорить про те, що для героїв С. Жеромського немає надії, просвітку, а є лише туга й розчарування. Аналіз художньої системи польського письменника свідчить, що наративні засоби створення пейзажів спрямовані в «Роріоіаш» на вираження внутрішнього стану героїв, і на осмислення історичної ситуації, в якій вони перебувають.

Підсумовуючи, зазначимо, що історичний роман «Роріоіу» С. Жеромського, створюючи враження про цілу епоху, висвітлює складність і суперечливість часу, яскраво описує історичну ситуацію, що склалася в період наполеонівських воєн, здійснює спробу деміфологізації культу Наполеона Бонапарта, що для польської літератури того часу було новаторством.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникин Г. В. История английской литературы [Текст] / Г. В. Аникин. – М. : Мысль, 1991. – 231 с.
2. Базилян А. Гіпертекст як вид міжтекстових зв'язків (на матеріалі творів Ф. Достоевського, С. Жеромського, З. Налковської, Я. Івашкевича) [Текст] / А. Базилян // Волинь філологічна: текст і контекст: [зб. наук. ст.] / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – Вип. 7. – С. 6–13.
3. Баканов А. Г. Типология исторического романа [Текст] / А. Г. Баканов. – М. : Мысль, 1999. – 389 с.
4. Баранов А. И. Психологизм С. Жеромского (С. Жеромский и Л. Толстой)[Текст] / А. И. Баранов // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9, Филология. – 1990. – № 3. – С. 32–40.
5. Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма [Текст] / М. А. Барг. – М. : Мысль, 1999. – 348 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1995. – 381 с.
7. Брайченко М. С. Вальтер Скотт й історія. (До 200-річчя від дня народження) [Текст] / М. С. Брайченко // Укр. іст. журнал. – К. : У-нт «Україна», 2001. – № 8. – С. 128–130.
8. Бржевская Т. Н. Приемы языковой стилизации в творчестве Стефана Жеромского [Текст] / Т. Н. Бржевская // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10, Филология. – 1976. – № 4. – С. 64–73.
9. Булаховська Ю. Л. Із роздумів над стилем Стефана Жеромського [Текст] / Ю. В. Булаховська // Проблеми славістики : наук. часоп. / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Волин. Акад. Дім ; гол. ред. В.С. Зубович. – Луцьк, 1999. – С. 9–10.

10. Веди́на В. П. Польская военная проза [Текст] / В. П. Веди́на. – К. : [б. и.], 1980. – 252 с.
11. Витт В. В. История польской литературы [Электронный ресурс] / В. В. Витт. – Режим доступа: [http://inslav.ru/images/stories/pdf/1969\\_Istorja\\_polskoj\\_literatury\\_2.pdf](http://inslav.ru/images/stories/pdf/1969_Istorja_polskoj_literatury_2.pdf)
12. Витт В. В. Стефан Жеромский [Текст] / В. В. Витт. – М. : изд-во АН СССР, 1961. – 344 с.
13. Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. Статьи и исследования [Текст] / И. Н. Голенищев-Кутузов. – М. : Худож. лит., 1973. – 480 с.
14. Головинский М. В. Из записной книжки писателя [Текст] / М. В. Головинский. – М. : Худож. лит., 1985. – 97 с.
15. Горский И. К. Польский исторический роман и проблема историзма [Текст] / И. К. Горский. – М. : изд-во АН СССР, 1983. – 262 с.
16. Горский И. К. Исторический роман Сенкевича [Текст] / И. К. Горский. – М. : [б. и.], 1963. – 264 с.
17. Дайчес Д. Сэр Вальтер Скотт и его мир [Текст] / Д. Дайчес. – [перевод с англ.] . – М. : Радуга, 1994. – 419 с.
18. Деген Е. С. Жеромский [Текст] / Е. Деген . – М. : Худож. лит., 1978. – 180 с.
19. Долинин А. С. История, одетая в роман [Электронный ресурс] / А. С. Долинин. – Режим доступа: [http://imwerden.de/pdf/dolinin\\_istoriya\\_odetaya\\_v\\_roman\\_1988.pdf](http://imwerden.de/pdf/dolinin_istoriya_odetaya_v_roman_1988.pdf)
20. Достоевский Ф. М. Идиот [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>
21. Духовний Т. Т. Революційний процес в Європі кінця ХІХ – початку ХХ ст. і література [Текст] / Т. Т. Духовний. – К. : Вища школа, 1979. – 172 с.
22. Евнина Е. М. Западноевропейский реализм на рубеже ХІХ–ХХ веков [Текст] / Е. М. Евнина. – М. : Наука, 1967. – 260 с.

- 23.Елистратова А. А. Западноевропейский роман [Текст] / А. А. Елистратова. – М. : Худож. лит., 1999. – 285 с.
- 24.Жачемукова Б. М. Художественная специфика жанра исторического романа [Текст] / Б.М. Жачемукова, Ф.Б. Бешукова // Филология и искусствоведение. – М. : Академия, 2001. – С. 237-242
- 25.Жеромський С. Попіл [Електронний ресурс] / С. Жеромський – Режим доступу: [http:// authors/Zheromskiy\\_Stefan/Popil/pdf](http://authors/Zheromskiy_Stefan/Popil/pdf).
- 26.Зарубежная литература конца XIX – начала XX века [Текст] / под ред. В. М. Толмачева. – М. : Академия, 2003. – 492 с.
- 27.Зотов Р. Н. Наполеон на острове Святой Елены [Текст] / Р. Н. Зотов. – М. : Высшая школа, 1980. – 220 с.
- 28.История зарубежной литературы конца XIX – начала XX вв. : курс лекций [Текст] / под ред. М. Е. Елизаровой. – М. : Высшая школа, 1970. – 624 с.
- 29.Кеттл А. Введение в историю английского романа [Текст] / А. Кеттл. – [переклад с англ.] . – М. : Прогресс, 1999. – 446 с.
- 30.Ковалева Т. В. Стефан Жеромский [Текст] / Т. В. Ковалева // История зарубежной литературы (вторая половина XIX – нач. XX веков) / Т. В. Ковалева, Е. А. Леонова, Т. Д Кириллова. – М. : Высшая школа, 1997. – С. 228–231.
- 31.Критический реализм в литературах западных и южных славян [Текст] / ред. кол.: Ю. Б. Беляева [и др.]. – М. : Наука, 1965. – 340 с.
- 32.Кулик В. А. Стефан Жеромський на Україні [Текст] / В. А. Кулик // Українське слов'язознавство / Київ. держ. ун-т. – К., 1971. – Вип. 5. – С. 46–55.
- 33.Левінська С. Й. Письменник морального неспокою: Стефан Жеромський [Текст] / С. Й. Левінська // Відродження. – 1995. – № 1. – С. 20–24.

- 34.Липатов А. В. Формирование польского романа и европейская литература. Средневековье, Возрождение, Барокко [Текст] / А. В. Липатов. – М. : Наука, 1977. – 300 с.
- 35.Лукач Д. Теория романа [Электронный ресурс] / Д. Лукач. – Режим доступа: [https://royallib.com/read/lukach\\_georg/teoriya\\_romana\\_opit\\_istoriko\\_filosofskogo\\_issledovaniya\\_form\\_bolshoy\\_epiki.html#0](https://royallib.com/read/lukach_georg/teoriya_romana_opit_istoriko_filosofskogo_issledovaniya_form_bolshoy_epiki.html#0)
- 36.Майков В.Н. Романы Вальтера Скотта [Текст] / В. Н. Майков – М. : Наука, 1987. – 304 с.
- 37.Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра [Текст] / В. Я. Малкина. – Тверь: Литература, 2002. – 140 с.
- 38.Нечай В.В. Наратив автора й історія в романі С. Жеромського "Попіл" [Текст] / В. В. Нечай // Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф. асп. і студ. / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – Т. 3. – С. 249–250.
- 39.Нісонський П. Г. Вплив ідей Великого Жовтня на творчість С. Жеромського [Текст] / П. Г. Нісонський // Українське слов'янознавство : зб. наук.пр. / Львів держ. ун-т ум. І.Франка. – Львів, 1972. – Вип. 7. – С. 76–81.
- 40.Нямцу А. Е. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах: (проблеми теорії) [Текст] / А. Е. Нямцу ; Міністерство освіти і науки України. – Херсон : Рута, 2001. – 152 с.
- 41.Ожешко Э. Поэтика прозы [Электронный ресурс] / Э. Ожешко. – Режим доступа: <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/foreignphilology/article/view/331>
- 42.Оляндер Л. К. Волинський текст в українській та польській літературах (XIX–XX ст.) : монографія [Текст] / Л. К. Оляндер. – Луцьк : Волин.нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2008. – 236 с.

- 43.Оскоцкий В. Д. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа [Текст] / В. Д. Оскоцкий. – М. : Современник, 1989. – 243 с.
44. Остапчук В. В Стефан Жеромський і польський історичний роман [Текст] / В. В. Остапчук. – Луцьк : Волин.нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 196 с.
- 45.Петриченко Н. І. Українська, польська та російська проза першої половини ХІХ ст. [Текст] / Н. І. Петриченко. – К. : Ун-т «Україна», 2009. – 416 с.
- 46.Петров С.М. Русский исторический роман ХІХ века [Текст] / С. М. Петров. – М. : Литература, 2000. – 470 с.
- 47.Петруніна М. Н. Історичний роман у національному контексті [Текст] / М. Н. Петруніна К. : Ун-т «Україна», 2000. – 318 с.
- 48.Проскурин Б. М. История зарубежной литературы ХІХ века: Западноевропейская реалистическая проза [Текст] / Б. М. Проскурин, Р. Ф. Яшенькина. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 416 с.
- 49.Реизов Б.Г. Французский исторический роман [Текст] / Б. Г. Реизов. – М. : Худож. лит., 1998. – 719 с.
50. Самарин Р. П. О В. Скотте [Текст] / Р. П. Самарин. – М. : Худож. лит., 1999. – 119 с.
- 51.Скотт В. Передмова до роману «Квентін Дорвард» [Текст] / В.Скотт . – [пер. з англ.]. – К. : Час, 1989. – 108 с.
52. Стендаль Ф. Пармский монастырь [Електронний ресурс] / Ф. Стендаль. – Режим доступу: [http://lib.ru/INOOLD/STENDAL/la\\_parme.txt](http://lib.ru/INOOLD/STENDAL/la_parme.txt)
- 53.Тамарченко Н.Д. Вопросы исторической литературы [Текст] / Н.Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной, 2008. – 105 с.
- 54.Толстой Л. Н. Война и мир [Електронний ресурс] / Л. Н. Толстой. – Режим доступу: <http://tolstoy.ru/online/online-fiction/voyna-i-mir/>
- 55.Цыбенко Е. З. Из истории польско-русских литературных связей ХІХ–ХХ вв.[Текст] / Е. З. Цыбенко. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – 280 с.

- 56.Цыбенко Е. З. Международная научная конференция в Варшавском университете [посвящ. польским писателям-реалистам XX в. С. Жеромскому и В. Реймонту.][Текст]/ Е. З. Цыбенко // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10, Филология. – 1976. – № 6. – С. 71–75.
- 57.Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: пер. з нім. [Текст] / Д. І. Чижевський. – К. : Академія, 2005. – 288 с.
- 58.Шабловская И. В. Стефан Жеромский (1864–1925) // История зарубежной литературы (XX век, первая половина) [Текст] / И. В. Шабловская. – М. : Изд-во МГУ 1988. – С. 251–253.
59. Шмид В. История литературы с точки зрения нарратологии [Текст] / В. Шмид. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 320 с.
- 60.Bialokozowic B. To jest Polska [Текст] / B. Bialokozowic – Krakow: Miniatura, 1986. – 512 s.
- 61.Danek V. Polska literatura [Текст] / V. Danek. – Warszawa: Litera, 1985. – 407 s.
- 62.Hassket P. U wieku [Текст] / P. Hassket – Warszawa: Litera, 2000. – 201 s.
- 63.Jakubovsky J. Stefan Zeromsky [Текст] / J. Jakubovsky. – Krakow: Miniatura, 1987. – 83 s.
- 64.Kraszewski J. I. O polskich romansopisarzach [Текст] / J. I. Kraszewski. – Krakow: Miniatura, 1936. – 189 s.
- 65.Mackiewicz S. O romanopisarzach [Текст] / S. Mackiewicz. – Krakow: Miniatura, 2000. – 236 s.
- 66.Matuszewski I. Kulisy historii Polski [Текст] / I. Matuszewski. – Krakow: Miniatura, 2008. – 78 s.
- 67.Mickiewicz A. Pan Tadeusz [Текст] / A. Mickiewicz Warszawa: Litera, 2008. – 320 s.
- 68.Scott W. The Life of Napoleon Bonaparte [Text] / W. Scott. – London: CreateSpace Independent Publishing, 1995. – 542 p.
- 69.Treugutt S. Napoleon Bonapart jako bohater polskiego romantyzmu [Text] / S. Treugutt. – Режим доступу:

[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1974-t-n5\\_\(17\)44.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n5_(17)44.pdf)

70.Zaturski Z. Literatura wieku [Tekst] / Z. Zaturski. – Krakow: Miniatura, 1989. – 109 s.

71.Zeromsky S. Popioły [Tekst] / S. Zeromsky. – Krakow: Miniatura, 1999. – 489 s.