

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра слов'янської філології та світової літератури
імені проф. О. Мішукова

МОДИФІКАЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ У ФРАНЦУЗЬКІЙ
МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ (Е. СЮ, О. ДЮМА, М. ДРЮОН)

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

Виконала: студентка

Спеціальності: 035.055 «Філологія

(романські мови та літератури (переклад
включно) перша – французька))»

Освітньо-професійної програми: Філологія

(романські мови та літератури (переклад
включно) перша – французька))

Ніділевич Олена Сергіївна

Керівниця – кандидатка філологічних наук,

викл. Коротєєва Вікторія Вікторівна

Рецензентка – кандидатка філологічних наук,

ст. викл. Єрмоленко Інса Ігорівна

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичне осмислення жанру історичного роману в масовій літературі.	6
1.1. Теоретичні аспекти історичного роману як жанрового різновиду.	6
1.2. Популярна белетристика та проблема її термінологічного визначення в сучасному літературознавстві	14
1.3. Чинники та наслідки розквіту французької паралітератури у 1840-1850-х роках	23
РОЗДІЛ 2. Жанрові модифікації історичного роману у французькій белетристиці ХІХ-ХХ ст.	30
2.1. Риси roman populaire та прийом напруженого очікування у творі Е. Сю «Жан Кавальє»	30
2.2. Риси популярної белетристики в романі О. Дюма «Дочка регента»	42
2.3. Цикл «Прокляті королі» М. Дрюона: індивідуальне авторське бачення історії.....	56
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

ВСТУП

Перша половина XIX століття – один з найважливіших етапів становлення французького історичного роману, що визначив чимало тенденцій розвитку європейської романістики в наступні епохи. Як цілісне явище він привернув особливу увагу лише небагатьох літературознавців (Л. Мегрона, Д. Лукача) [72; 73]. Глибина і обсяг досліджень, їх взаємодоповнюваність, переконливість – у межах обраної методології – довго залишали враження вичерпаності проблеми. Таке явище, як популярна белетристика, все більше приваблює увагу дослідників. Це, без сумніву, створює необхідність звернутися до витоків означеного феномену в національних літературах, зокрема – у французькій. Як відзначає дослідник витоків французької масової літератури К. Чекалов, паралітература існувала з часів давнього Риму [46, с. 6]. Полярно протилежний погляд обґрунтовує Ю. Лотман: «масова культура виникає в суспільстві, що має вже традицію “високої” культури нового часу, і саме на підґрунті цієї традиції» [21, с. 387]. Однак усі спеціалісти погоджуються із тим, що вирішальний вплив на формування масової культури належить появі на межі XIX-XX століть засобів «технічної репродукції», описаних В. Беньяніном [26, с. 1]. Російська дослідниця Н. Литвиненко відзначить, що саме у XIX ст. в літературних та літературознавчих сферах «відбувається закріплення тематичних модифікацій жанру історичного роману у сфері французької масової літератури [19, с. 20]. Не дивлячись на те, що в літературознавстві існує досить значний корпус праць, присвячених вивченню французького історичного роману початку XIX ст. (А. де Віньї, О. де Бальзак, В. Гюго, П. Меріме), проте французький історичний роман середини століття розглядається в них частіше мимохідь. До того ж в літературознавстві нерідко можна зустріти таку точку зору, згідно з якою історичні твори XIX століття відносяться не до

жанру історичного роману, а до жанрів паралітератури (пригодницького роману, роману плаща та шпаги, *roman populaire*) [35, с. 40]. Однак, видається, що жанрова взаємодія в цьому випадку більш складна та тонка. Отже, **актуальність** обраної теми зумовлюється недостатнім вивченням особливостей взаємодії жанру історичного роману й французької масової літератури та визначається теоретичною нерозробленістю самої категорії цього жанру.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами:

Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри слов'янської філології та світової літератури імені професора 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 дослідження – виявити та дослідити риси, специфіку функціонування історичного роману у французькій масовій літературі для доведення особливої взаємодії історичного роману та *roman populaire*.

Мета дослідження визначає наступні **завдання**:

- розкрити теоретичні аспекти історичного роману як жанрового різновиду, зокрема у французькій масовій літературі;
- окреслити визначення понять «популярна література», «масова література», «популярна белетристика», «паралітература», «*roman populaire*» в літературознавстві;
- дослідити чинники розквіту популярної белетристики у французькій літературі 1840-50-х років та визначити її характерні риси;
- простежити чинники та особливості модифікації поетики французького історичного роману;
- проаналізувати риси популярної белетристики, що плідно використовуються в історичних романах, розглянути на предмет

типологічних сходжень та розбіжностей на матеріалі творів «Жан Кавальє» Е. Сю, «Дочка регента» О. Дюма та романах циклу «Прокляті королі» М. Дрюона.

Об'єкт дослідження – тексти романів Е. Сю «Жан Кавальє», О. Дюма «Дочка регента» та цикл М. Дрюона «Прокляті королі» (зокрема романи «Залізний король», «Французька вовчиця», «В'язень Шато-Гаяра»).

Предмет дослідження – модифікації жанрових різновидів історичного роману у французькій масовій літературі та його художні функції у зазначених творах.

У роботі використані такі методи: загальнонаукові – аналіз, синтез, узагальнення, тощо; типологічний, структурний методи; також застосовано елементи компаративного аналізу літературних творів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі простежено особливості модифікацій варіантів жанру історичного роману на текстовому матеріалі французької масової літератури, оскільки на сучасному етапі феномен масової літератури знаходиться у фокусі уваги літературознавців з усього світу.

Практичне значення роботи полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані студентами філологічних факультетів при вивченні курсу «Історія світової літератури», спецкурсів та спецсеминарів з історії французької літератури, з історії розвитку як жанру історичного роману, так і становлення паралітератури тощо.

Апробація результатів дослідження: Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні кафедри слов'янської філології та світової літератури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету (листопад, 2020).

Публікації: Результати дослідження викладено в публікації у науковому збірнику «Магістерські студії» (м. Херсон, 2020).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ЖАНРУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ В МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Теоретичні аспекти історичного роману як жанрового різновиду

У літературознавчій сфері поняття історичного роману, так само, як і роману загалом, включає велику кількість варіантів. Цій темі присвячена значна кількість наукових студій (Д. Пешорда, Н. Тамарченко, М. Серебрянський та ін.). Проте більшість із них абсолютно не зачіпають питання інваріанту. Найбільш розповсюдженим визначенням поняття «історичний роман» є таке: роман історичний – побудований на історичному сюжеті, відтворює у художній формі якусь епоху, певний період історії. В історичному романі історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт – з художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщений у межі зображуваної епохи [4, с. 596].

Реальний історичний роман – це художнє змалювання певних історичних епох, що розкривають усі відмінності давніх історичних часів як між собою, так і з реальною дійсністю. Демонструється внутрішній культурний синтез різних сфер життя, що виражені авторами в думках, переконаннях, вбранні, мовленні історичних героїв. Спосіб такого відтворення визначили літературознавці німецького романтизму, висуваючи вимоги точних та відповідних дійсності розробок часу (*couleur historique*) та місця (*couleur locale*), у межах яких відбувається розгортання дії художніх творів [11, с. 1-2].

Науковцями була розроблена дуже важлива відповідність натурам, традиціям, зовнішності, особливостям у побуті, згідно з теоретичними вимогами обов'язкових художніх принципів «місцевої своєрідності». І як

справедливо відмічає Н.А. Приймакова, «<...> ми не можемо мати точних знань з історії, вони завжди будуть орієнтовними – як в історичному вченні, так і в художньому мистецтві. Складність мистецтва історичного жанру полягає в тому, що митець має бути водночас і митцем, і знавцем історії, щоб його витвір постав у двох галузях: мистецтві та історії» [31, с. 5].

Доречно зауважити, що виділяються наступні два жанрових типи роману, в основі яких історичне минуле: тип власне історичного роману та тип роману про історичне минуле.

Тип історичного роману – це художній витвір, що має тему історичного минулого (він може бути в таких часових рамках – давніше 75 років до теперішнього часу, тобто торкається три покоління). Основним завданням митця є зображення найхарактерніших особливостей образів та часу. Відсоток вигадки в такому інваріанті повинен бути меншим щодо змалювання історичного минулого, характерних ознак епохи та фактичних властивостей осіб. Письменник, звісно, може додати частку фантазії, вигадки, але текст твору не повинен виходити за рамки реальних подій у минулому, викривляти його.

Тип роману про історичне минуле теж фокусується на історії, але на відміну від історичного роману, тут провідними героями будуть не визначні постаті, не змальовуватимуться знаменні історичні випадки, хоч в основі сюжету й зображено долю декотрих людей у переломні історичні моменти. Герої такого інваріанту є вигаданими, перевага надається художній умовності та авторській фантазії. У наш час справжня історія матиме свою вигадану історію, яка або затьмарить її, або буде слідувати за нею [32, с. 73]. В рамках цього типу письменник може створювати власні інтерпретації, не передаючи в подробицях дух історичних подій минулого тому, що основною задачею його є відображення життя простих людей з тогочасного суспільства. Відносно

хронологічних рамок, то ця форма може застосовуватись до абиякого історичного етапу, у тому числі й не такого далекого, як перший тип.

Д. Пешорда виразив декілька вимог, за яких літературна праця може називатися історичним романом: 1) обов'язково це має бути роман; 2) він повинен будуватися в історичному часі; 3) минуле висвітлюється через долю окремої особистості [30, с. 32].

На думку ж М. Серебрянського, найважливішою прикметою історичного роману є широта, грандіозність змалювання найвизначніших okazій певного історичного періоду, що вплинули на соціальну долю людства, себто акцентував на героїчному пафосі [33, с. 21].

Існує багато суджень щодо означеного питання. З точки зору Б. Хотимського, саме документальність – головний складник жанру історичного роману. Цей погляд викликав багато суперечок, які велися в порівнянні співвідношень реальних подій, особистостей та вигадки [43].

Н. Тамарченко основною особливістю праць 1810–1830-х рр. (класичний історичний роман) вбачає поєднання таких понять, як авантюризм та історизм. Літературознавець вважає, що це поєднання є «внутрішнім мірилом», або ж нормою таких класичних історичних романів. Цим «внутрішнім мірилом» обумовлюються ознаки жанрових структур:

а) типова композиційно-мовна форма (історичні довідки, історичні коментарі) та способи їх об'єднання в одній системі;

б) повторювальні послідовності okazій, подій та явищ, наближеність сюжету до циклічного плану;

в) типова класифікація героїв, образ провідного персонажа [37, с. 44].

А. Бельський головним елементом вважає наявність історичного конфлікту. Такий конфлікт є вузловою та визначною рисою означеного роману. Тому, що в художньому відображенні історії повинні бути

присутніми важливі для життя країн та народів події, поворотні моменти, вирішальні битви та ін. [3, с. 136-137].

Здебільшого, сучасні класифікації історичного літературного твору ґрунтуються на тематиці та художньо-композиційній структурі оповідань. І. Варфоломєєв класифікував історичний роман способом виключення з нього тематичного принципу та акцентуючи на вимислі, виділивши такі пункти:

- історико-романтичного роману;
- історико-реалістичного роману;
- історико-нарисового роману [14].

Існує також класифікація Л. Александрової, що будується на сюжетній позиції історичних осіб у творі. Таким чином, вчена висуває таку типологічну низку: а) власне історичні романи (історичні постаті є головними героями); б) художньо-історичні романи (визначні явища у минулому описані за допомогою долі вигаданого персонажу); в) історико-біографічні романи (явища співвідносяться до життя головних героїв / видатних особистостей / й обмежуються їх довготривалістю) [14].

М. Слабошпицький виділяє серед історичних романів такі: історико-сучасні романи; культурно-історичні; романи-притчі; пригодницькі; детективні романи, що мають в основі історичний матеріал [14].

Художня література в першій третині ХІХ ст. класифікується дослідницею Н. Тамарченко таким чином:

- авантюрно-психологічні романи (за В. Скоттом);
- авантюрно-філософські романи (за В. Гюґо);
- народно-епічні романи (за М. Гоголем) [37, с. 45].

Д. Пешорда вводить до наукового обігу інакший видовий ряд історичних романів, що нараховує чотири основні пункти: 1) класичні,

справжні історичні романи; 2) романтичні історичні романи; 3) модерні історичні романи; 4) постмодерні історичні романи [30, с. 160-162].

Ця серія класифікацій пропонується до розгляду дослідниками тільки як відносний практичний пристрій для визначення загальних тенденцій піднесення історичних творів. Вона не є вичерпною та не співвідноситься з окремими творами.

У роботах, присвячених французькому історичному роману, завдання пошуку інваріанта і визначення типу історичного роману взагалі не ставиться. Вони, в основному, носять історико-літературний характер і складаються з аналізів окремих творів окремих авторів.

Незважаючи на велику кількість досліджень про історичний роман, проблема інваріанта до сих пір не вирішена. Більш того, практично немає порівнянь різних типів романів. Втім, останнє цілком зрозуміло: при такій методиці опису, коли підходи індивідуалізовані для кожного учасника, порівняння неможливо. Та якщо немає зіставлення різних типів романів, неясно, що є індивідуальними особливостями письменника, що – закономірностями епохи, а що – загальними законами розвитку жанру [24, с. 10-11].

Жанр історичного роману знаходиться в стані активного розвитку, створюючи все нові та нові модифікації, дослідження яких дасть змогу виокремлення системи видових класів, що закріплюють неповторність декотрих реальних подій та унікальність авторських переконань.

Процеси утворення нових методологій та нового підходу були пов'язані не лише з усвідомленням специфічного феномену «масового» у літературах та культурах XIX століття, а й з її вивченням власне наукових історичних знань. Виходять спеціальні номери періодичних видань: «La Nouvelle Revue Française» - 1972, № 238; «Revue d'Histoire littéraire de la France» - 1975, № 2-3; «Annales Littéraires de l'Université de Besançon» - 1991, V.21. Досвід конкретних досліджень, що міститься в них, переконує: те, що уявлялося Л. Мегрону, Д. Лукачу, Б.Г. Реізову або

Г. Пікону занепадом жанру, в дійсності готувало новий етап його еволюції на іншому рівні розвитку культури, що продукують появу та функціонування нових модифікацій в цьому жанрі. П.Рей висловлювався: «Можливо, після 1848 року слід було б говорити скоріше про трансформацію (mutation), ніж про занепадання жанру історичного роману» [80, р. 25].

Форма французького історичного роману ХІХ століття – є гетерогенною жанровою формою, яка, як будь-яке відносно нове жанрове утворення, зародилася на ґрунті серйозних соціокультурних зсувів, та перетинає взаємодіючі тенденції літературно-естетичні еволюції. Г. К. Косиков наголошує на важливості поставлених саме романтиками проблем самосприйняття культурної свідомості, що «вперше звернув погляд не зовні, а всередину себе, на своє власне буття, замисленого про власні передумови [15, с. 52].

Історичний роман займає особливий простір, – використовуючи вираз Яуса, – «між індивідуальних та колективних полюсів» [48, с. 96]. Звичайно, що останнє усвідомлюється нами як вираження в різних видозмінах жанру напрямку розвитку «масових» тенденцій у літературі ХІХ століття. Питання співвідношень жанру історичного роману та «масовості» в літературі ХІХ століття в середині нашого століття набуло особливої важливості у зв'язку з дослідженням сучасних наук, її «відкритістю назустріч істині будь-якого досвіду», розквіту масової культури на ґрунті різноманітних модерністських та постмодерністських ідеологій [12, с. 47].

Проблема «масового» у цьому аспекті набула особливої гостроти. Нарешті, у власне літературних та літературознавчих областях відбулося закріплення тематичних модифікацій жанру в сфері масової літератури. До цього пласту французька критика одностайно віднесла роман-фейлетон [50].

Відзначимо, що сучасне літературознавство зберігає – в явній або неявній формі – «фундаментальне для традиційної естетики протиставлення «високого» і «низького», яке, на думку С. Аверінцева, ще в Стародавній Греції було «проміжною ланкою між статусом жанру як літературної «пристойності» і пафосом станового поділу» [1, с. 218].

Спираючись на досвід не тільки російської літератури і не тільки XIX століття, В.Е.Халізов не без підстави визначає історичний роман «улюбленим жанром белетристів» [42, с. 106].

Очевидно, що ціннісний, але не оцінний підхід необхідний при вивченні різних пластів літератури XIX століття, модифікацій жанру історичного роману. Зберігає актуальність висловлене ще Ю. Тиняновим застереження проти «зарозумілого, оцінного ставлення» до явищ «масового» в літературі. Учений вважав, що «побутове ставлення до літератури, здається з оціночної точки зору її розкладанням» [38, с. 271-272].

Французька академічна критика донині підходить до літератури як до ціннісно ієрархічної структури, осуджуючи або ігноруючи ті явища, які несуть ознаки або елементи масової культури.

Розвиток історичного роману у першій половині XIX століття відноситься до того періоду літературної еволюції, коли, як відмічає Х.Яус, не лише раптово проявилися, але й почали точно усвідомлюватися «відмінні риси між літературою, що зважає на ринковий попит, чисте мистецтво, повчальність та вигадку, наслідування та оригінальність творів, традицію та індивідуальність» [48, с. 96].

У романтичному історичному романі Шатобріана, Віньї, Гюго, Жорж Санд масове і немасове перебувають у неподільному синтезі. Будучи творцями оригінальних творів, що володіють яскравою художньою своєрідністю романних світів, вони в той же час були засновниками множинних тенденцій масового в структурі жанру

історичного роману. Доречним видається судження Ю.М. Лотмана: «... як в геніальній індивідуальності Байрона можна виділити блоки анонімних масових процесів, так в творчості і особистості будь-якого діяча «масової культури» можна знайти елементи творчої неповторності» [22, с. 314].

Відбувається реорганізація сюжету жанру історичного роману. Масових романістів зближувала з Бальзаком загальна (в тому числі з їх читачами) віра в реальність відтворюваного світу, в міметичну сутність романного жанру. «Проміжок для розмежування» як властивість референції, про який пише Ж. Дерріда, тільки починав структуруватися в естетичній свідомості епохи [6, с. 188].

Але очевидно, що категорія «масового» і в ХІХ, і в ХХ столітті при всій принциповій різниці епох зовсім не обов'язково має на увазі напівосвіченого читача із заниженим естетичним запитом. «Масове» входить у структуру свідомості будь-якої людини в ХІХ і ХХ столітті, воно знаходить для себе «лазівку» в сприйнятті, якщо не літератури, то будь-яких форм музичного мистецтва та живопису.

Таємниця є частиною побудови історичного роману. Звертаючись до знайомого або незнайомого читачеві матеріалу історії, письменники відчували природну потребу розкрити таємницю подій, що колись мали місце. І тому відносини між персонажами теж розгорталися на «проблемному» рівні, з використанням елементів поетики романічного – таємниці і страшного, якими так рясніє історія та життя.

Важливо врахувати, що форми взаємозв'язку між письменником, твором і читачем ніколи не однонаправлені. Як зазначає Г.К. Косіков, «в реальному акті літературної комунікації код відправника, код самого тексту і код одержувача свідомо не збігаються між собою» [16, с. 31].

«Потенціал сприйняття» історичного роману, крім аспектів, які визначаються літературно-художньою природою твору, зрілістю жанру, стадією розвитку літератури, володіє власною модальністю. В її основі –

одвічний інтерес людини до свого минулого, прагнення на підставі накопиченого знання глибше зрозуміти сучасність, ті незліченні нитки, які з'єднують минуле з сьогоденням і тягнуться до майбутнього, – або з'єднують один малюнок з іншим на «гобелені життя».

1.2. Популярна белетристика та проблема її термінологічного визначення в сучасному літературознавстві

Розгляд популярної белетристики ставить проблему перед дослідниками вже на рівні термінології. Для визначення цього феномену в літературознавстві використовуються різні терміни. Вже з XIX ст. у Франції подібну літературу (мова йде, головним чином, про жанр роману) називають «романи для слуг», «романи для куховарок», а також «література за два су», «недорога література» тощо [53; 26, с. 1].

У німецькому літературознавстві зустрічаються *Trivialliteratur* (якій протиставляється *Hochliteratur* – «література для еліти»), *Literatur für Viele* («для широкого кола»), *Unterhaltungsliteratur* («розважальна література») та інші. В англійській мові найбільш уживаний термін «popular literature», але також існують «pulp fiction», «pulps», «literature of entertainment». У сучасному французькому літературознавстві дослідники, поряд з *littérature populaire* і *littérature de masse*, все більше використовують термін *paralittérature* («паралітература») [53; 69; 74; 84; 26].

У вітчизняному літературознавстві найчастіше використовуються терміни «масова література», подекуди «популярна белетристика», термін «паралітература» поки не поширений серед вітчизняних дослідників, можливо, через його негативну «навкололітературну» конотацію. У нашому дослідженні більш продуктивним видається використання терміну «популярна белетристика», оскільки, не дивлячись на відсутність у французькій мові аналога російському за

походженням терміну «белетристика» (німецькою *Belletristik*), це поняття виникло на підґрунті саме французької та увібрало в себе ті якості, що містила в собі французька література того часу: легкість стилю, захоплюючу манеру оповіді, цікаву фабулу [26, с. 2].

Термін «масова література» видається менш вдалим, оскільки в обраному для дослідження періоді в історії французької масової літератури саме в значенні цього слова (що формується в тісному зв'язку з культурою доби «повстання мас») ще не існувало.

Для визначення жанру «популярного роману» видається більш влучним використання французького терміну *roman populaire*, що більш чітко відбиває специфіку явища, оскільки в розумінні цього поняття російською – «популярний роман» – закладена певна негативна конотація сучасного розуміння «популярного», «масового», в той час як в цей період слово «популярний» означало також «народний», створений для народу, той, що читається народом [26, с. 2].

Традиція вивчення феномену популярної белетристики ХІХ ст. в зарубіжному літературознавстві зароджується у другій половині ХХ століття. Про це свідчить факт, що багато французьких журналів починають присвячувати цілі номери саме вивченню популярної літератури, *roman populaire*, роману-фейлетону в 1970-х-80-х роках [26, с. 2].

Після колоквиуму «Бесіди про паралітературу» з'являються праці Марка Анжено («Популярний роман, дослідження паралітератури», 1975 [49]), Іва Олів'є-Мартена («Історія популярного роману у Франції з 1840 до 1880», 1980 [76]). Згідно з авторитетним твердженням М. Анжено, література та паралітература невіддільні одна від одної.

Паралітература має водночас і естетичну, і соціальну функції: вона торкається також задач освіти, навчання та виховання. Вивчення явища популярної белетристики змушує дослідників звернути увагу і на жанр *roman populaire*, що лежить у витоків цього феномену, а також

на тісно пов'язану з ним форму роману-фейлетону. Слід, однак, розмежовувати поняття *roman populaire* і роману-фейлетону: роман-фейлетон був лише формою публікації популярного роману й існував недовго, в той час як *roman populaire* зародився до появи роману-фейлетону і продовжував існувати після його зникнення [26, с. 2].

Roman populaire відрізняється від історичного роману або пригодницького тим, що він описує боротьбу Добра та Зла в сьогоденні, в суспільстві, сучасному авторам і читачам, в той час як в історичному романі це протистояння двох сил перенесено в минуле. Читач історичного роману переживає минуле в сьогоденні, читач же *roman populaire* намагається ідентифікувати себе з персонажами і навколишнім оточенням, отримує пояснення суспільства ХІХ та ХХ ст. Читач *roman populaire* ідентифікує себе з сучасними персонажами, а не з персонажами історичними.

Необхідно провести межу між *roman populaire* та пригодницьким романом. На думку Жана-Іва Тадье, навіть якщо, *roman populaire* «поділяє своїх персонажів на дві категорії, позитивних та лиходіїв (що не зовсім відповідає поняттям «друг» чи «ворог» пригодницького роману), якщо фабулі *roman populaire* також притаманні різкі повороти сюжету, неочікувані події, його завдання більш різноманітні: зображення народних верств, робітничого класу, що тероризуються «вельможними сеньйорами / негативними героями», відтворення образу великого міста, наприклад, Парижу чи Лондону» [83, р. 17].

Roman populaire часом тісно взаємодіє з історичним романом або пригодницьким, але в історичному романі історія – завжди предмет зображення, в той час як в *roman populaire* – лише фон, декор, який завжди витісняється на другий план [26, с. 2].

Даніель Куенья в монографії «Вступ в паралітературу» описує два підходи до паралітератури, що мають місце в літературознавстві. З точки зору першого підходу, паралітература – «погана література», що

характеризується певними ознаками, а саме:

- значна частина розповіді присвячена неправдоподібним пригодам;
- образи персонажів не опрацьовані з точки зору психологізму, окреслені стисло і схематично, і не піддаються інтерпретації, оскільки в характерах відсутня проблематика;
- форма подібних творів характеризується наявністю повторень, кліше, наративних стереотипів і карикатур [57, р. 17-18].

Другий же підхід не бачить підстав для чіткого розмежування літератури і паралітератури та їх опозиції як «високої» / «низької» літератур. Куенья також висуває ідею інтертекстуальності, що іманентно притаманна явищу паралітератури: «відбувається циркуляція від тексту до тексту, і в той же час це один і той самий текст» [57, р. 85]. Серед характерних якостей паралітературних текстів дослідник виділяє наративну розтягнутість, відсутність описів, надзвичайну деталізацію, величезну кількість діалогів, наявність захопливого сюжету і прийому напруженого очікування (*suspense*). Своє визначення паралітературного твору Куенья формулює наступним чином: «Мені здається, що твір тяжіє до паралітературної моделі, як тільки він виявить себе як виключно наративне, з домінуванням герменевтичного коду та розповіддю, що рухається завдяки прийому саспенсу» [57, р. 150].

На думку Алена-Мішеля Буайє, термін «паралітература» видається поки що найбільш вдалим для визначення «друкованої продукції, яка розташовується за межами літератури» [53, р. 18]. Дослідник визнає наявність в літературному світі якогось «розлому» між тим, що прийнято називати масовою літературою – літературою споживання, або паралітературою (сюди А.–М. Буайє відносить *roman populaire* XIX ст., шпигунський роман, наукову фантастику, різні форми детективного жанру тощо), і тим, що називають літературою: визнаною літературою, ці твори вивчаються і цінуються. Сучасна паралітература, вважає дослідник, не є результатом простої мутації

різних форм народної літератури. Вона цілком являє собою продукт індустріального суспільства.

Дослідження феномену масової літератури в цікавому ключі викладає в своїй праці «Вивчення літературних формул» Дж. Г. Кавелті. Дослідник відносить подібні твори до формульної літератури. Літературну формулу автор визначає як «структуру розповідних чи драматургічних конвенцій, використаних в дуже великій кількості творів» [13, с. 34].

Виходячи з класифікації архетипів, запропонованої Н. Фраєм, Дж. Г. Кавелті виводить основні різновиди літературних формул: пригода, таємниця, мелодрама, любовна історія (*romance*) (комедійні формули ним не розглядаються). Уміння використовувати стереотипні характери і ситуації таким чином, щоб вони зажили новим, захоплюючим життям, особливо важливо для формульного мистецтва.

Ще одна важлива характеристика формульної літератури – домінантна орієнтація на відволікання від дійсності та розвага. Оскільки такі формульні типи літератури, як пригодницька і детективна, часто використовуються як засіб тимчасового відволікання від неприємних життєвих емоцій, подібні твори нерідко називають паралітературою (протиставляючи літературі), розвагою (протиставляючи серйозній літературі), популярним мистецтвом (протиставляючи істинному), низовою культурою (протиставляючи високій) або вдаються ще до якогось зневажливого протиставлення [13, с. 41-42; 26, с. 2].

Серед більш сучасних слід відзначити дослідження французьких літературознавців такі, як книгу «Паралітература» (2005) Даніеля Фонданеша та «Словник популярного франкфонного роману» (2007) Даніеля Компера. Д. Фонданеш вважає, що «явище паралітератури зачіпає усі розвинені країни; воно має в якості попередників усну традицію, далі твори народної літератури і, нарешті, популярний

роман; вона містить в собі комерційну складову <...>» [62, р. 17]. Словник Д. Компера дає наступне визначення популярного роману: «мова йде про публікації, призначені для широкої публіки, що передбачає, що ця умова може бути досягнута, якщо публікуються недорогі твори та широко розповсюджуються (за посередництвом газет, окремих випусків журналів, багатотиражних видань)» [56, р. 9]. Д. Компер відзначає, що французький *roman populaire* – сектор літератури, що досі мало вивчений та частіше за все ігнорується критикою.

Альфред Ное вирізняє низку ознак, що характеризує твори паралітератури [75]. Окрім зовнішніх ознак (паратекст, характерна обкладинка, приналежність до тієї чи іншої серії чи циклу) сюди відносяться постійне використання одних й тих же самих наративних схем (декор, персонажі) без якоїсь іронічної та пародійної дистанції, повна асиміляція того, що уявний світ не розглядається як мовне творіння, але як інша реальність, менш складна, більш зрозуміла; світ паралітератури (А. Ное використовує також термін «література споживання») поділяється на поганих та добрих, подібно релігійному дуалізму: персонажі такої літератури не виявляють будь-якої психологічної еволюції. На думку дослідника, така статичність характерів наближає подібну літературу з текстами середньовічної доби. І головне – література споживання викликає в читача близькі та зрозумілі йому емоції, які він безпомилково впізнає за допомогою символів та ключових висловів, що повторюються. Саме це забезпечує популярність такого роду літератури [26, с. 3].

Пізніше відновлення інтересу до феномену популярної белетристики пов'язано з роботами радянських літературознавців 20-рр. ХХ ст., перш за все, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, Ю. Тинянова. Однак в подальшому вивчення цього питання було призупинено, про що свідчить наявність лише узагальнюючих праць з історії літератури.

З точки зору Ю. Лотмана, поняття масової літератури – поняття соціологічне. Поняття «масової літератури» в першу чергу визначає ставлення того чи іншого колективу до певної групи текстів. При цьому дослідник акцентує увагу на тому, що явище масової літератури передбачає в якості обов'язкової антитези деяку «верхову культуру». Таким чином, опозиція «високої» і «низької» літератури виділяється і вітчизняними літературознавцями [21, с. 382-386].

Однак низка дослідників, зокрема В. Халізов та І. Гурвич, за традицією, що йде від В. Белінського, протиставляють белетристику як повноправну частину художньої літератури і літературному «верху», і літературному «низу»: «перспективно розмежовувати масову літературу у вузькому сенсі (як літературного *низу*) та белетристики як *серединної області*» [41, с. 132].

Н. Литвиненко в дисертаційній роботі «Французький історичний роман першої половини ХІХ століття: Еволюція жанру» зазначає, що «масове» по-своєму закладає передумови для розвитку високої літератури: «той же роман-фейлетон, бунтівна література – романам Флобера, Золя; Е. Сю, поряд з Бальзаком, Діккенсом і Жорж Санд, – "Приниженим та зневаженим", "Злочину та карі", "Братам Карамазовим"» [20, с. 32].

Останнім часом з'являється все більше вітчизняних робіт про феномен масового в літературі. Літературознавці звертаються і до витоків цього явища, зокрема до роману-фейлетону. Жанровий тип роману-фейлетону виступив одночасно як своєрідна вершина романтичної історико-соціальної прози і як джерело масової літератури і культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. – романів Е. Сю, П. Феваля та ін. На думку К. Чекалова, «паралітература» кристалізується саме в надрах «роману-фейлетону», архетипним образом якого стають «Паризькі таємниці» Е. Сю. Головною же культурною подією, що вплинула на становлення паралітератури, став розвиток романтичної прози – саме

вона виявилася найістотнішим живильним середовищем для еволюції найбільш значущих паралітературних жанрів [45; 46].

Автори праці «Література і суспільство: введення в соціологію літератури» – Л. Гудков, Б. Дубін, В. Страда – дають таке визначення масовій літературі: «Масовою літературою зазвичай називають численні різновиди словесності, зверненої до гранично широкої, неспеціалізованої аудиторії сучасників і реально функціонуючої в "анонімних" колах читачів» [5].

Виділяючи характерні особливості паралітературних текстів, дослідники відзначають, що масові оповідання будуються за принципом життєподібності, на рудиментах реалістичного опису, «міметичного письма». В них соціально характерні герої діють у певних соціальних ситуаціях і типовій обстановці, стикаючись з проблемами і труднощами, знайомими і нагальними для більшості читачів. При цьому акцентується увага на соціальному контексті формування літератури: «Мова <...> йде про кінець існування письмової словесності в "закритих" світських салонах, вузьких учених гуртках і дружніх академіях, про крах традиційно-станового заступництва, аристократичного меценатства, придворного патронажу та про вихід на вільний ринок з усією його мінливою грою різноманітних інтересів, запитів і оцінок» [5].

Варто відзначити появу останнім часом дисертаційних досліджень, присвячених феномену масового, популярного роману. О. М. Крижовецька розмежовує поняття «високої» літератури з одного боку і масової літератури і белетристики – з іншого. Під белетристикою дослідниця має на увазі «тексти сучасної літератури, що не включені в канон класики і відносяться до сучасності» [18, с. 8]. Белетристика наслідувальна по відношенню до літератури, вона експлуатує прийоми і способи літератури, але – для вирішення вже не естетичних, а інших (найчастіше – розважальних і комерційних завдань). Вона звернена не

до «вічного», а до миттєвого.

Масова ж література розуміється в двох аспектах: соціологічному (тобто література оцінюється з точки зору соціального статусу літературного тексту, того, яку роль він відіграє в сучасному йому культурному процесі) та літературознавчому, в рамках протиставлення поняття «елітарної літератури» (враховуються якісні характеристики художнього тексту: орієнтація на редуковані етичні, естетичні та художні цінності, вторинність, формульність, шаблонізація).

М. Согомонян дає класифікацію жанрів, поширених в ту чи іншу часову епоху популярної літератури:

1) кінець XVII – XVIII століття: любовний, сентиментально-ідилічний, готичний романи;

2) XIX століття: роман-фейлетон, мелодрама, авантюрно-пригодницький і авантюрно-історичний, кримінальний (поліцейський) романи;

3) XX століття: детектив, наукова і ненаукова фантастика, вестерн, дамський (жіночий) романи [34, с. 13; 26].

Окрім того, дослідниця зазначає, що романтичний історичний роман у міру свого розвитку активно взаємодіє з популярними формами романної прози, які засвоїли уроки белетристичної літератури XVIII століття. Таким чином, цілком закономірно, що аналіз французького історичного роману 1840-х-50-х років передбачає виявлення в його зразках рис «популярного роману».

Водночас слід зазначити, що, не дивлячись на інтерес вітчизняних літературознавців до проблеми популярної белетристики, масового та *roman populaire*, що відродився в останній час, у вивченні даного питання все ще залишається багато лакун та дискусійних моментів.

1.3. Чинники та наслідки розквіту французької паралітератури у 1840-1850-х роках

Хоча згідно досліджень формування та розвитку преси у Франції та Європи період розквіту французької паралітератури визначається досить значними часовими межами – з 1800-го по 1914-й [53; 56; 65], проте слід зазначити, що найвизначніші зміни у суспільному та літературному житті, які вплинуть на розвиток друкованих засобів масової інформації, починаються саме з 1830-х років. Зосередження ж уваги саме на періоді 30-х – 50-х років XIX століття пояснюється ще й тим, що зародження та розквіт низки явищ, що впливають на ситуацію в літературі, зокрема, на становлення роману-фейлетону, відбувається саме в зазначені десятиліття. Поява великої кількості різноманітних газет і журналів саме в ці роки стає першою ознакою зародження засобів масової інформації.

Подібні зміни були підготовлені кількома причинами. По-перше, зростає важливість парламентського життя, в 1848 р. вводиться загальне право голосу для чоловіків, а з нею зростає і число виборців. Газети широко використовуються для висловлення тих чи інших політичних поглядів, вони є інструментом залучення електорату. Угорський дослідник Шандор Кале відзначає значну роль, яку відіграла преса у той час: «Преса дозволяє політичним діячам поширювати серед читачів свої ідеї, тому в кожній партії є своя газета, за допомогою якої вона намагається переконати свій потенційний електорат. Збільшення числа газет, викликане відновленням сфери суспільного життя, створює конкуренцію серед тих, хто хоче, щоб його позиція була почута» [66].

По-друге, технічний прогрес в галузі книгодрукування та паперового виробництва, а також прогрес в галузі освіти широких кіл суспільства сприяють зростанню числа потенційних читачів. Усе це призводить до того, що у 1830-х рр. змінюються і розширюються

функції преси: якщо раніше газети використовувалися переважно як інструмент політичної пропаганди, то тепер преса стає повноцінним джерелом відомостей про світ, виконує в тому числі й освітню функцію. З журналів і газет людина відтепер може дізнатися про все.

На думку Алена Вайана, до початку XIX століття література і органи друку мали на меті висловити якусь позицію і тільки лише потім переконати в її правильності читацьку публіку [85, р. 11]. Однак пізніше завдання змінилися: відтепер мова йшла про те, щоб розповісти читачеві про світ, стати посередником між навколишньою дійсністю і читачем. Подібні зміни були пов'язані з зародженням сфери засобів масової інформації, в якій ми живемо і зараз, журнали також відіграють важливу роль в цьому культурному процесі.

У зв'язку зі зростанням потенційного кола читачів і зростаючою роллю преси в освіті французького суспільства, щоденні газети намагаються у 30-ті роки XIX ст. скласти конкуренцію журналам: вони присвячують нижню частину сторінки, яка називається «фейлетоном», дорожнім нотаткам, критичним статтям про літературу і театр, новинам суспільного і культурного життя. Щоб залучити читачів, в щоденній пресі починають публікувати літературні твори, мода на які була введена журналами. Так в 1836 р. виникає роман-фейлетон, «батьками» якого вважаються Е. де Жирарден і А. Дютак, а також Л. Денуайе, літературний редактор «Ле Сьекль». Знаменною стає дата 1 липня 1836 року, коли Е. де Жирарден і А. Дютак одночасно починають випускати газети «Ля Прес» і «Ле Сьокль» відповідно, де публікують «романи з продовженням».

Вважаємо за необхідне зазначити, що до цього моменту численні романісти, зокрема О. де Бальзак, О. Дюма, А. де Вінї, спочатку публікували свої твори в літературних журналах, а лише потім випускали їх у форматі книги. Однак саме з 1836 р. роман входить в щоденну пресу, займаючи місце в нижній частині сторінки. Першими

романами-фейлетонами такого роду стають «Графиня Солсбері» (*La Comtesse de Salisbury*) О. Дюма, опублікована в «Ля Прес» з 15 липня по 11 вересня 1836 р. і «Стара діва» (*La Vieille fille*) О. де Бальзака, що вийшла в тій же «Ля Прес» в жовтні того ж року. Саме Е. де Жираден і А. Дютак вирішують звернути увагу на жанр роману, який довгий час вважався «низьким» жанром та до якого ставилися із зневагою.

Однак саме у формі роману-фейлетону роман переживає своє друге народження і досягає свого розквіту. Після декількох років з початку виходу перших фейлетонів, роман поступово захоплює всю літературну частину газет і стає популярним у все більшого кола читачів. Після публікації «Паризьких таємниць» (*Les Mystères de Paris*, 1842-1843) Е. Сю в «Журналь де Деба», а також романів О. Дюма і Ф. Сульє, починається справжня фейлетонна лихоманка: «Життя газети здебільшого залежить від романів, які вона публікує» [65, р. 317]. Газета «Ле Католісизм» в статті «Роман в 1837 році» (*Le roman en 1837*), що вийшла в січні 1837 року, відзначає, що «всі читають і читають романи і нічого, крім романів; саме за романами вивчають історію, отримують уроки моралі і філософії» [65, р. 321].

Оскільки книга залишається недоступною широкому колу читачів через високу ціну, то газети стають доступною альтернативою для більшості населення, головним чином – для його нижчих верств, для робочого класу. Роль роману-фейлетону в розвитку жанру роману в ХІХ столітті відзначається як східноєвропейськими, так і західноєвропейськими дослідниками даного феномена в літературі [79; 71; 29].

Однак велика популярність роману-фейлетону провокує дискусію, що розгорнулася у французькій літературі в 1836-1848 рр. і яка зачепила велику кількість письменників, журналістів, критиків, політичних діячів. Ш. Кале зауважує, що протягом усієї суперечки можна простежити все

більше посилення протистояння між журналами, які насторожено ставляться до фейлетону, і затятими захисниками елітарної літератури з одного боку і газетами, що відкрито підтримують фейлетон, – з іншого. Так, «Ле Констітюсьонель» стає зняряддям в боротьбі проти романтизму. У ній виходять декілька статей, підписаних ініціалами «L. R.», які висловлюють явну ворожість по відношенню до нового типу літератури.

Одним з головних аргументів противників фейлетону стають нарікання на його фрагментарність та періодичність видання: роман-фейлетон ввів техніку публікації частинами. Однак Л. Денуайе, висловлюючись на захист нової форми, зазначає, що фейлетон задає ритм нашого існування, так як, на його думку, все на цьому світі лише фейлетон, тобто серія, послідовність, фрагмент, продовження чогось. А подібна формула – «далі буде» – нав'язана газетам самою їхньою природою, тобто періодичністю їх виходу. Тим самим літературний редактор «Ле Сьокль» перетворює звинувачення в головний аргумент захисту. Газета «Ле Журналь де Деба», яка була друкованим органом влади при Липневій монархії, змушена була стримано висловлюватися про жанр роману-фейлетону, оскільки сама публікувала твори такого роду, зокрема, «Паризькі таємниці» Е. Сю.

Важливе місце в «суперечці» про роман-фейлетон займає стаття Ш. Сент-Бева «Про промислову літературу» (*De la littérature industrielle*), що вийшла в світ в журналі «Ревю де Де Монд» в 1839 році [68, р. 25-43]. Ш. Сент-Бев обрушується з критикою на адресу літератури нового типу, зазначаючи, що найголовніша проблема полягає в тому, що вона стала індустріальною. Тепер письменник творить виключно для того, щоб забезпечити своє існування. На зміну серйозної і вдумливої роботи, як зазначить критик, прийшла поверхнева і кваплива імпровізація. І причиною подібної комерціалізації літератури Гашон де Молен визначить у журналі «Ревю де Де Монд» саме роман-фейлетон [68, р. 157-183, 184-209, 210-235].

Критик хотів виключити зі сфери літератури деякі теми і стилістичні прийоми, які найбільш тісно пов'язані з газетною прозою. На думку Ш. Кале, подібні висловлювання противників літератури нового типу видають страх політичної та культурної еліти втратити контроль над розвитком преси і літератури в епоху, коли панують комерція та засоби масової інформації. Автори романів-фейлетонів звинувачувалися своїми опонентами також в пропаганді пороку, втраті віри, замаху на підґрунтя існуючого порядку, виправданні адюльтера, вбивства, у тому, що опис усіх цих пороків та злочинів використовується авторами для розваги та задоволення читача, що втрачає добрий смак або не має взагалі.

Проте, більш переконливою в цьому випадку видається думка російської дослідниці Н. Пахсарьян, яка стверджує, що «наміри авторів романів-фейлетонів, особливо в епоху Ф. Сульє і Е. Сю, скоріше, були моралізаторськими і дидактичними» [28]: відкриваючи читачам очі на проблеми оточуючої їх соціальної дійсності, вони виходили зі свого роду суміші романтичного максималізму з мелодраматичною однозначністю оцінок і реалістичною детермінованістю соціальних характеристик, претендуючи не тільки на розвагу читача перипетіями фабули, а й на прямий вплив своїх творів на соціокультурну дійсність своєї епохи.

Водночас слід зазначити, що розквіт жанру роману завдяки формі роману-фейлетону накладає свій відбиток на літературу ХІХ століття. Це зумовлюється саме тим, що «роман-фейлетон з його естетикою актуальності, проблемно-сюжетної злободенності та спрямуванням на «дійсність» – як зазначить Н. Пахсарьян, – поступово входить у зону інтерференції літератури та паралітератури, романтизму та реалізму» [28]. Аналіз цього жанру дозволяє внести суттєві корективи в розуміння реалізму ХІХ століття, в усвідомлення того, що спрямування на художню правду передбачає не тавтологічне повторення реальності у

словесному образі, а досить складну референціальність, що звертається то до індивідуального психологічного досвіду, то до досвіду суспільно-історичного, то до наукового знання читачів. Однак неможливо не погодитися із спостереженням дослідників, що паралітературність роману-фейлетону проявляється найбільше тоді, коли референтом стає звичайний досвід, повсякденна думка про «життя», а літературність – тоді, коли художня вигадка несе більш складну і глибоку ідею реальності, важливе узагальнення її проблем і конфліктів.

Проте неможливо не зауважити, що існування жанру роману-фейлетону та рівень його художньої майстерності неможливо розглядати поза зв'язком із значною конкуренцією між періодичними виданнями, із рівнем читацького успіху, яким саме і визначався об'єм кожного з творів (сюжет продовжував розвиток в разі, коли те чи інше друковане видання добре продавалося та читачі якого вимагали його продовження). До того ж продукування письменниками певних прийомів (мотив напруженого очікування, несподівані повороти сюжету, відсутність докладних описів, домінування діалогів в тексті твору, відсутність глибокого опрацювання характерів тощо) зумовлювалося саме особливостями форми публікації, стислістю термінів написання, що обумовлювалося, насамперед, періодичністю випуску газет.

Водночас розвиток жанру роману-фейлетону призводить до того, що література починає підлаштовуватися під вимоги суспільства та часу, актуалізується, стає більш злободенною, пов'язаною з теперішнім. Орієнтація на робочий клас зумовлює звернення роману-фейлетону до соціальних питань та проблем.

Диференціюючи політико-ідеологічні погляди авторів «романів-фейлетонів», дослідники зауважують в той же час, що автори цих творів так чи інакше виявляли демократизм, адресуючись до публіки, частина якої не завжди вмiла читати. Дуже важливим моментом побутування творів такого роду все більше ставало, як зазначає Н. Пахсар'ян,

колективне читання вголос: «Між 1840 і 1850 рр. жінки збиралися в кімнаті консьєржки, а чоловіки в кафе, щоб разом читати роман-фейлетон» [54, р. 135].

Практика подібного колективного читання свідчить не тільки про те, що «тріумф романтизму припав на ту пору, коли значно трансформуються письмо, способи публікації і форми читання» [49, р. 8], але ще і про те, що «панування паралітератури в ХІХ столітті виникає саме тоді, коли втрачає силу власне фольклорна усна традиція» [54, р. 132], і «народний роман» частково заміщає її, стаючи своєрідним «вторинним фольклором», літературою для слухаючої публіки.

«Фольклорність» таких романів відображає взаємопереплетення літературно-художнього і «соціального», точніше, соціокультурного романтизму, тісно пов'язана і з тяжінням романтичної поетики до двох полюсів – полюсу індивідуальної оригінальної творчості і полюсу народної культури, що відбиває «дух нації». Міфотворчість романтиків постає в цьому аспекті як спроба з'єднати названі, одночасно протилежні і нерозривні, прагнення. Мабуть, слід звернути більш пильну увагу на проблему «народного романтизму» у Франції, побачити в літературному феномені романтизму не тільки естетичні вершини, але і частину міської народної культури Нового часу.

Але в 50-60-і роки, за часів Другої імперії, роман-фейлетон став чисто розважальним читанням, що потурає міщанським смакам і низинним інтересам буржуазії, прагнучої зміцнення своєї влади. Королем роману-фейлетону стає віконт Понсон дю Террай з його нескінченним циклом романів про Рокамболь. Понсон дю Террай вміло використовував вже відпрацьовану, незмінно викликаючу інтерес у читача тематику, випробувані образи і прийоми старих романів-фейлетонів. Але у нього все це перетворилося лише в фон, на якому діє його спритний, шахраюватий герой Рокамболь, який замінив «благородного» романтичного рятівника.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ У ФРАНЦУЗЬКІЙ БЕЛЕТРИСТИЦІ ХІХ-ХХ СТ.

2.1. Риси roman populaire та прийом напруженого очікування у творі Е. Сю «Жан Кавальє»

У романі «Жан Кавальє» Ежен Сю звертається до зображення рокових наслідків відміни Людовиком XIV у 1685 році Нантського едикту, що спровокував масові переслідування протестантів та народні повстання, у тому числі й повстання в Севеннах. Вибір доби автором, видається, зовсім не випадковим: з одного боку, це, можливо, зумовлюється тим, що трохи згодом Е. Сю звернеться до створення соціального роману. З іншого боку, неможливо не відзначити, що при виборі теми письменник керувався читацькими вподобаннями свого часу, враховував інтерес аудиторії до тієї чи іншої доби, популярність творів про героїв, що уособлюють народне середовище [26, с. 3]. Усе це дозволяє зробити припущення, що відомий сибарит та паризький денді свого часу звертається до створення роману соціальної спрямованості в середині ХІХ ст. здебільшого тому, що це сприяло надзвичайній популярності на книжковому ринку.

Однак, якщо Ш. Сен-Бев називає успіх у читацької публіки головною причиною подальшого звернення письменника до соціального роману, то відомий дослідник творчості Е. Сю Жан-Луї Борі з такою точкою зору не згоден: «Успіх був не єдиною причиною звернення [до соціального роману], а лише однією з причин. Саме перетворення – природне явище для письменника, який досить часто є «жертвою» своїх персонажів» [52, р. 249-250]. Аналіз твору дозволяє дійти висновку, що його автор засвоїв у зображенні історичного контексту традиції засновника історичного роману – В. Скотта, а також досвід ранніх

французьких історичних романістів (А. де Вінї, В. Гюго, П. Меріме): значний вступ до роману містить характеристику історичної доби, у творі письменник відверто виявляє своє ставлення до зображених подій та персонажів, яскраво змальовує місцевий колорит, побут, образ життя, звичаї (навіть модель виховання хлопчика з протестантської родини), події, що викладаються ним в хронологічній послідовності. Водночас слід зазначити, що, майже відмовляючись від чіткого датування зображених подій (чітко зазначається лише єдина дата подій, хоча часто вказується час доби, коли відбуваються події), Е. Сю вважає більш важливим зосередитися на зображенні поведінки своїх героїв, мотивів їх вчинків у важливі та зламні моменти історії, ніж загострювати увагу на хронологічних межах того чи іншого історичного епізоду [26, с. 3].

Аналіз системи персонажів роману «Жан Кавальє», дозволяє зазначити, що образи-персонажі цього твору, як і в історичних романах його попередників, поділяються на декілька типів: історичні, повністю вигадані та напіввигадані, що мають прототипів. Проте на відміну від системи персонажів роману В. Скотта та інших представників раннього історичного французького роману Ежен Сю, як і О. Дюма, висуває на передній план свого твору не вигаданих героїв, а саме реальних історичних діячів, відомих особистостей та рядових учасників історичних подій. Надання автором у цьому випадку переваги зображенню саме реальної історичної особи в якості головного героя твору, на думку Н. Литвиненко, зумовлюється тим, що «масова література тяжіє до дотримання фактичної достовірності» [20, с. 216].

Аналіз особливостей змалювання образів реальних історичних осіб Е. Сю дозволяє констатувати, що письменник трактує їх неоднозначно, інколи відтворює характери окремих з них в еволюції. До того ж митець трансформує в романі за допомогою поетичної уяви деякі події життя реальних історичних персонажів або спирається в їх змалюванні на відомі історичні анекдоти. Подібне зумовлюється, як

видається, насамперед потребою захопити увагу читача або прагненням мотивувати подальшу поведінку та вчинки персонажу якимись надзвичайними причинами: наприклад, окремі дії головного героя роману «Жан Кавальє» автор мотивує прагненням головного героя помститися за свою знищену католиками батьківщину. Проте Жанові Кавальє в реальній дійсності не довелося зазнати подібної трагедії: описаний в творі факт не має жодного документального підтвердження.

Водночас не менш важливими видаються в романі і образи вигаданих персонажів. Безперечно, що саме завдяки введенню в розповідь образів саме подібних образів – Туанон та Табуро – в романі з'являється пригодницький елемент: опис подорожі і пригод героїв покликані розважати читача, створювати інтригу. Цікавим є і образ маркіза де Флорака та особливості його змалювання. Як такого в романі читач його практично не бачить, проте в тексті постійно зустрічаються згадки про нього завдяки іншим персонажам. Цей герой об'єднує любовну лінію всього роману, поєднуючи в любовний трикутник Туанон, Кавальє та Ізабо. Контрастні один одному, обидва жіночі образи виявляються пов'язані з постаттю маркіза. Окрім того, почуття помсти, нав'язане Флораком Кавальє, стає ще одним мотивом для камізара, що спонукає його до активної участі в повстанні.

На підставі спостережень особливостей змалювання героїв роману можна дійти висновку, що персонажі «Жана Кавальє» ближче до персонажів історичного роману початку XIX століття, ніж до героїв «популярного роману» [26, с. 2-3]. У цьому переконує спостереження визнаного дослідника феномену паралітератури Даніеля Куеня про персонажів паралітератури в цілому та *roman populaire* зокрема: «Персонажі паралітератури представляють собою алегорії, вони повідомляють читачеві будь-який один смисл, одну ідею, яку вони собою втілюють. Вони майже не є предметами довгих або докладних описів. І ця «суворість» інтерпретації, яку вони нав'язують читачеві,

безпосередньо пов'язана з малим «текстовим простором», який їм відводиться» [57, р. 164].

На підставі цього висловлення можна дійти висновку, що персонажі роману Е. Сю позбавлені тих рис, що властиві персонажам зароджуваної в ту пору популярної белетристики. Зокрема, вони досить докладно виписані: автором приділяється досить багато уваги змалюванню психологічної складової майже кожного образу. Персонажів твору складно інтерпретувати однозначно: вони не є носіями або уособленням якоїсь однієї певної якості. У системі персонажів роману відсутні як поділ героїв на позитивні та негативні, так і сувора ієрархія: жоден з персонажів не змальовується як уособлення одного з традиційних для системи персонажів *roman populaire* амплуа «Месника», «Жертви», «Лиходія» тощо [57, р. 172-174]. Навіть, зважаючи на присутність мотиву помсти в романі (головний герой прагне помститися маркізу де Флорак), навряд чи Кавальє можна вважати уособленням «Месника» в дусі графа Монте-Крісто з однойменного роману О. Дюма. Немає і яскраво вираженого «Лиходія» в романі. Таким чином, система персонажів «Жана Кавальє» швидше співвідноситься з традицією раннього історичного роману XIX століття.

Водночас аналіз роману Ежена Сю «Жан Кавальє» дозволяє констатувати наявність в ньому низки характерних рис «популярного роману». Насамперед, неможливо не відзначити в ньому сильний вплив готичного, а також близького до нього «шаленого» романтичного роману [26, с. 3]. Присутність елементів готичного роману в творах Е. Сю, особливо ранніх, відзначає і дослідник К. Чекалов: «У ранній творчості Сю залежність від кліше готичного роману простежується скрізь. Вона стає свого роду нав'язливою, від неї письменникові дуже важко позбутися. Фактично повного звільнення від цієї залежності так і не відбувається» [44, с. 108]. Згідно зауваження Антуана Гліноє, присутність рис «шаленого» роману в літературі середини XIX століття

закономірно: після революції 1830 р. потік «шаленої» літератури значно збільшився, зросла і кількість перекладів англійських готичних романів, «в епоху Реставрації шалений роман виходить на перше місце в кабінетах читання серед романічних піджанрів» [63, р. 182].

Неможливо не помітити в «Жані Кавальє» і готичні елементи, що застосовуються у змалюванні окремих персонажів: наприклад, їх значна концентрація спостерігається в описі образу протестантського дворянина, скляного майстра Дю Серра та його Мас-Аррібасського замку. Відомо, наскільки важливий образ замку для жанру готичного роману починаючи з його першого зразка – роману Уолпола «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764). Однак варто зазначити, що для «Жана Кавальє» цей образ не настільки важливий, як для «Замку Отранто», де він є сюжетоутворюючим.

Е. Сю не раз указує на ореол таємничості і містики, що оточує особистість скляра: «*Des bruits étranges couraient sur ce gentil homme <...> Les catholiques considéraient donc Du Serre à peu près comme un sorcier; beaucoup de protestants de la classe du peuple voyaient, au contraire, dans le verrier un homme assez recommandable par son austère piété, pour que Dieu daignât quelquefois se manifester contre lui. C'est à ses communications surnaturelles que ceux-ci attribuaient les lueurs étranges qui éclairaient parfois les tours de Mas-Arribas. D'autres y reconnaissaient des présages funestes*» [81, р. 71] («Странные слухи ходили про этого дворянина <...> Католики смотрели на него, как на колдуна; большинство протестантов из простого народа, напротив, видели в нем человека, достойного уважения за свою строгую набожность, и говорили, что даже Господь соблаговольял являться ему. К этим сверхъестественным явлениям относили странный свет, освещавший иногда башни Мас-Аррибаса. Другие видели в этом дурные предзнаменования» [36]).

Цей образ автор зображує демонічним, вказуючи, зокрема, на

«диявольську посмішку» Дю Серра, коли той розповідає про свою «школу» маленьких пророків. Цікава в цьому контексті глава «Дива», де автор показує читачеві сцену «виховання» пророків Дю Серром і його дружиною очима Селести і Габріеля. Брату та сестрі Жана Кавальє довелося упродовж однієї ночі пережити ряд «готичних» випробувань: зображення звіра Апокаліпсису на склі в кімнаті, де їх тримають, ніч, що насувається, невідомість, а також моторошну сцену за участю маленьких пророків: *«Un squelette d'homme s'élevait au milieu de cette pièce. Il tenait une faux étincelante dans ces phalange desséchées, un casque noir recouvrait son crâne, du fond de ses orbites jaillissait une lueur phosphorescente <...> Les panneaux de la salle mystérieuse <...> représentaient des sujets sanglants empruntés à l'Écriture <...> deux files d'enfants s'avancèrent à pas lents, la tête baissée, les bras croisés sur la poitrine. Garçon et jeunes filles portaient de longues robes blanches trainantes <...> leurs figures étaient d'une maigreur effrayante, leurs joues livides, leurs yeux caves; leur regard était terne et fixe»* [81, p. 167-168] («Посреди комнаты стоял человеческий скелет. Он держал сверкающий серп своими иссохшимися пальцами, черный шлем покрывал его череп, из орбит шел фосфоресцирующий свет <...> Картины на стенах таинственной залы <...> изображали кровавые сцены из Святого писания <...> два ряда детей медленно шли, опустив головы и скрестив руки на груди. Мальчики и девочки были одеты в длинные белые платья <...> их лица поражали своей худобой, щеки были мертвенно-бледные, глаза впали; взгляд был тусклый и неподвижный» [36]). Однак, всьому, що відбувається, автор дає раціональне пояснення в наступному розділі «Бесіда», де сам Дю Серр розповідає про те, як він змушує дітей пророкувати, даючи їм опіум і змушуючи їх зачувати найзловісніші місця з Святого Письма, травмуючи тим самим їх тендітну психіку.

Наявність у романі раціонального пояснення таємничих подій принципово відрізняє «Жана Кавальє» від «Замку Отранто» Уолпола, де

причини надприродних явищ не розкриваються і ореол загадкового збережений (порівняйте, зокрема, появу гігантського шолома в замку). Е. Сю тут ближчий до Анни Радкліф, в романах якої всі таємниці отримують раціональне обґрунтування.

О. де Бальзак – спочатку близький друг, а згодом ревнивий суперник Е. Сю – залишився дуже незадоволений цією сценою викриття в «Жані Кавальє», звинувачуючи Е. Сю в анахронізмі: «З усіх помилок, скоєних паном Сю, він міг би уникнути хоч медичного анахронізму. Якщо персонаж вигаданий, мистецтво романіста полягає в зображенні правдивості всіх деталей» [2, с. 97-98].

Похмурі, «інфернальні» фарби і зловісні описи присутні в «Жані Кавальє», наприклад, в сцені появи «дітей-пророків» севенцям вночі під час грози: «*L'orage augmentait encore; il ne pleuvait pas, l'obscurité était profonde. <...> Les tours du château du verrier, que depuis quelque temps ils ne distinguaient plus, rayonnèrent soudain au milieu des ténèbres. Des jets de flammes sulfureuses sortirent des fenêtres comme autant d'éclairs gigantesques*» [81, р. 201] («Гроза усилювалась. Дождя не було, тьма стояла непроглядная. <...> Башни замка стекольщика, которые вот уже некоторое время пропали из виду, вдруг вспыхнули во мраке. Струи серного пламени вырвались из окон, подобно гигантским вспышкам» [36]). Варто акцентувати увагу на наявність в цій сцені грози, яка провіщає зловісні поворотні події: цей мотив часто використовувався Е. Сю і раніше в романах на морську тематику.

У демонічному, зловісному вигляді представлені в романі і протестанти. Сцена їх молитви справляють страшне враження на Туанон та Табуро: «*Les rebelles, réunis en demi-cercle, semblaient examiner les nouveaux venus avec une attention farouche. L'observation muette et sombre de cette masse d'homme avait quelque chose d'effrayant. La Psyché pâlit, Taboureau ne put faire un pas. <...> La sauvage et puissante harmonie de la voix de ces hommes, ce site effrayant, bouleversé, tout donnait à cette scène*

un caractère majestueux, terrible» [82, p. 34] («Мятежники, встав полукругом, со свирепым видом рассматривали пришедших. В безмолвном и мрачном внимании этих людей было что-то пугающее. Психея побледнела, Табуро не мог двинуться с места. Дикая и могучая сила голосов, пугающая, изрытая местность – все это придавало сцене величественный и ужасный вид» [36]).

Похмурими фарбами описана і сцена переслідування Ефраїма королівськими військами в розділі «Погоня». З образами гугенотів пов'язана поява в тексті віщих снів, передвість та прикмет. Найбільш яскравим прикладом є видіння Ефраїма про сокола, що перетворився на павича, та орла, що розірве його на частини. Окрім характеристики мислення протестантів, схильного в усьому бачити знаки згори, даний епізод слугує передвістям та тривожним сигналом подальшої зради Кавальє. Потрібно відзначити, що саме Ефраїм першим помічає тривожні зміни в поведінці юного камізара. Похмурі і зловісні картини снів та видінь, відтворювані автором, здійснюють велике враження на читача.

Готичні мотиви присутні і в творчості ранніх історичних романістів. Багато запозичував та переосмислював з готичного роману і В. Скотт, вплив готичної традиції можна зустріти і в «Сен-Маре» А. де Віньї. Мотив жахливого буквально пронизує роман В. Гюго «Ган Ісландець»: окрім традиційних образів (грози, замку, ущелини) жах в сконденсованому вигляді втілений у постаті головного героя твору, напівдемона, напівлюдини. Неодноразово В. Гюго відзначається демонічний сміх розбійника, якого в тексті часто називають «чудовиськом».

У «Шуанах» О. де Бальзака елементи готичного втілилися в образі замку Віветьер, де під покривом нічної темряви відбувається страшна бійня синіх шуанами; передвісником трагічного фіналу роману є густий туман, що стає зловісною ознакою подальших подій. Пізніше, готична

традиція виявиться ще в одному зразку французького історичного роману 1840-1850-х років – романі «Одержима» (*L'Enfermée*, 1855) Ж. Барбе д'Оревії, присвяченому післяреволюційному періоду і повстанню шуанів.

Готична традиція стала одним з джерел для зародження популярного роману, риси якого проглядаються також і в «Жані Кавальє». Все це підтверджує той факт, що, створюючи твори в жанрі історичного роману, Е. Сю будує свої романи на основі гостро пригодницької інтриги, багаті раптовими поворотами сюжету, драматизує багато моментів французької історії, вводить героїв, які уособлюють народне середовище.

Серед засобів створення романічної захопливості слід також відзначити присутність комічного елементу в творі. Письменник вводить в оповідання комічних персонажів – продавця духів метра Жане. Комічним постає і безмовно закоханий в Туанон Табуру, який всюди супроводжує її. При цьому І. Шутова справедливо розділяє між собою ці два комічних образи роману, оскільки, якщо у випадку Жане знижуючий гумор автора спрямовується на викриття обмежених розумових здібностей цього героя, то образ Табуру створюється із знижуючим гумором з добродушним відтінком: «Комічне в образі Клода Табуру пов'язано з темою дивацтва» [47, с. 83-84]. Необхідно також відзначити властиве Е. Сю з'єднання в романі жорстокості і гумору: так за досить комічною сценою розмови метра Жане з мікелетом йде опис кривавого бою при Тревьєсі.

Аналіз роману Е. Сю доводить, що в ньому важливу роль має любовна лінія (Туанон – Кавальє), оскільки виступає в якості причини реальної історичної події. Дещо схоже будується і твір О. де Бальзака «Шуани», інтрига якого головним чином будується на любовній колізії головних героїв – маркіза де Монторана і Марі де Верней. Саме ця любовна колізія знаходиться в центрі, привертає увагу читача до

історичної події і, захоплюючи його, додає оповіданню динаміки.

Присутній в «Жані Кавальє» і властивий популярному роману мотив розкриття таємниці, що має місце, перш за все, у фінальній сцені твору (відкриття Кавальє таємниці Туанон, усвідомлення Туанон і Ізабеллою того, що долі обох пов'язані з постаттю маркіза де Флорак). Цей же мотив зустрічається пізніше в романах О. Дюма. Маски, псевдоніми, костюми часто присутні і в історичних романах В. Скотта: наприклад, в романі «Айвенго» перевдягається як головний герой, так і король Річард, який залишається невпізнаним практично до кінця твору. Е. Сю обігрує і форму роману: фінальна сцена (глава «Викриття») складається з реплік персонажів, організованих за принципом драматичного твору, сприяючи тим самим посиленню драматизму ситуації.

У романі можна також зустріти авторські прийоми, спрямовані на створення атмосфери тривожного очікування (*suspense*). Так, наприклад, про долю Туанон і Табуру, що потрапили в полон до Ефраїма і його горян, ми дізнаємося лише через чотири глави, весь цей час автор тримає читача в напрузі, раз у раз віддаляючи розв'язку приїздом Кавальє і розповіддю Ізабо про своє минуле. Зазначимо, що саме введення в текст саспенсу, на думку Даніеля Куенья, характерно для творів паралітератури: «Таким чином, мені здається, що твір тяжіє до паралітературної моделі, якщо він характеризує себе як виключно наративний і рухомий прийомами саспенсу» [57, р. 164].

Показовим видається і той факт, що окремі розділи роману часом обриваються на ключовому моменті сцени, змушуючи читача з нетерпінням очікувати продовження читання (глави «Подорож», «Пророцтва»). Однак це може бути також обумовлено і особливостями роману-фейлетону, в формі якого спочатку публікувався роман, оскільки ця форма передбачає публікацію порціями.

Нарешті, важливо відзначити поєднання натуралістичних сцен і

пригод у романі (вбивство севенського архипресвітера, розправа Кавальє над чорними камізарами з одного боку і подорожі Туанон і Табуро з іншого), внаслідок чого можна говорити про те, що в творі Е. Сю спостерігається і поетика раннього історичного роману, що взаємодіє з бурхливо розвиваючою романтичною французькою історіографією, і з популярної белетристикою, що набирає силу в 1830-і роки і закладає основи масової літератури.

Варто розглянути паратекст роману. Характерна особливість жанру *roman populaire* – особливий тип заголовка. Часто він будується за досить примітивним принципом: ім'я головного героя в поєднанні з «пригодами», які на нього очікують на сторінках книги. На думку К. Чекалова, «в сконденсованому вигляді в таких заголовках постають сюжетні лінії книги» [46, с. 97-98]. Серед ранніх історичних романів епохи романтизму за схожим принципом часто названі романи В. Скотта: «Квентін Дорвард» (*Quentin Durward*, 1823), «Пригоди Найджела» (*The Fortunes of Nigel*, 1822), «Граф Роберт Паризький» (*Count Robert Of Paris*, 1832). В. Гюго також виводить у заголовок свого роману ім'я, свого роду, головного «персонажа», який об'єднує навколо себе всіх дійових осіб – Собор Паризької Богоматері.

Е. Сю також додержується цього принципу, виносячи в назву твору ім'я головного героя. Називаючи роман «Жан Кавальє, або Фанатики Севенн», Е. Сю немов виділяє і відокремлює Жана Кавальє від інших севенців-протестантів. Підтвердженням цьому є згадка автором в тексті роману того, що Кавальє ніколи не відрізнявся великою релігійністю, так як громадські інтереси, що розвинули до крайнього ступеня його гординю, потроху заглушили ту іскорку віри, яка була в ньому. Однак герой постійно відчував необхідність виявляти при своїх солдатах перебільшену побожність.

Показовим також є і розподіл роману на дві частини: «Севенський архипресвітор» і «Прекрасна Ізабо». Примітно, що перша частина

закінчується у французькому виданні аж ніяк не так, як в російському перекладі, виданому в 1902 р.: вона завершується не смертю абата, що було б цілком логічно, а набагато пізніше, коли дія відбувається вже в розпал повстання, і Туанон вирішує відправитися в стан Кавальє за дорученням Вілляр [36].

При цьому беззаперечно севенський архипресвітор грає важливу роль в сюжетному плані першої половини роману. Однак Ізабо, за ім'ям якої названа друга частина, аж ніяк не відіграє там настільки важливу роль, оскільки не вона, а Туанон підштовхує Кавальє до рішення укласти перемир'я з Вілляр, що призводить до подібної розв'язки твору. Назви глав в «Жані Кавальє» очевидно пов'язані з епізодами фабули роману: «Від'їзд», «Подорож», «Битва», «Маршал Вілляр». Подібним чином організовані і романи В. Скотта, назви глав яких досить прості і найчастіше легко дають зрозуміти, про що розповідається в тій чи іншій главі: «Бенкет», «Уєверлі продовжує гостювати в Гленнакуойхе», «Допит», «Полювання на вепра».

Отже наведені спостереження переконують, що в даному романі Е. Сю не зустрічаються назви розділів, які змушували б читача гадати про їхній зміст. А це в свою чергу дозволяє дійти висновку, що в даному випадку паратекст твору швидше не несе на собі такої функції, як посилення читацького інтересу.

Усе це переконує в тому, що роман Е. Сю «Жан Кавальє, або Фанатики Севенн» беззаперечно можна назвати зразком історичного роману ХІХ століття, що продовжує багато в чому традицію раннього історичного роману (В. Скотта, А. де Вінї, В. Гюго). Проте аналіз тексту твору також доводить, що в ньому вже спостерігається зближення жанру історичного роману кінця 1830-х з популярною белетристикою, що зароджується в цей час. У свою чергу відсутність точних дат при викладенні історичних подій, явна присутність у романі готичного елемента, одного з характерних елементів жанру *roman populaire*,

атмосфери напруженого очікування та наявності комічного елементу також переконливо свідчать про поступове формування масової історичної романістики середини ХІХ століття.

2.2. Риси популярної белетристики в романі О. Дюма «Дочка регента»

В основу роману О. Дюма «Дочка регента», події якого розгортаються в 1719 році, покладено змову бретонського дворянства проти регента. Заглиблюючи дію свого твору в добу Регентства, О. Дюма відтворює дух цього історичного періоду, відтворює його характерні особливості: поєднання серйозного та жартівливого, демонстративної строгості та фривольності, атмосферу вічного свята та веселощів [26, с. 4].

Відтворюючи в романі історичний контекст, письменник, як і його попередники – В. Гюго, П. Меріме, О. де Бальзак, В. Скотт, А. де Віньї, – повідомляє в першій же фразі своєї розповіді точну дату початку подій розповіді. Подібну особливість перших фраз творів О. Дюма Жільбер Ласко пояснює наступним чином в своїй статті, опублікованій в журналі «Л'Арк»: «Першими фразами своїх романів О. Дюма стверджує непорушне існування часу: лаконічний початок відразу вписується в хронологічну послідовність подій» [70, р. 6]. Однак далі романіст уникає точного датування подій (хоча в низці наступних епізодів досить детально розписує їх плин по днях і навіть годинах), так як далі широко відомі історичні події в романі майже не зачіпаються. На відміну від більшості своїх романів, в даному творі О. Дюма звертається до опису змови проти регента, що мав місце в реальній історії, але тільки як до сюжетної канви: письменник звертається до зображення маловідомого епізоду змови, практично не відображаючи будь-яких значущих історичних фактів. Можна сказати, що сама епоха, її дух, виступають в ролі головної

історичної події цього роману. Подібна відсутність у творі акценту на будь-якому широко відомому історичному епізоді на користь відтворення загального духу і картини епохи цілком властива і ранньому історичному роману (зокрема, роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері»).

Говорячи про образ історії в романі, варто відзначити, що підхід до історичного роману О. Дюма з точки зору точності відтворення романістом тих чи інших історичних фактів не зовсім коректний. У літературознавстві все ще нерідко можна зустріти судження про те, що романи О. Дюма не історичні, оскільки він допускає багато фактичних помилок і дає «деформоване», викривлене бачення історії. Однак, як справедливо зазначає дослідниця Ліза Кеффелек-Дюмасі, «саме ця деформація цікава і – історична; <...> створюючи свої твори, Дюма ностальгічно прагне наблизитися до минулого, знову винайти минуле» [78, р. 265-266].

Водночас слід відзначити, що тема змови була надзвичайно популярною серед історичних романістів ХІХ століття, проте причини, що змушують головних героїв цих романів вступити до стану змовників, були досить відмінними: хтось брав активну участь у змові через особисті інтереси, хтось – через суспільні. Про історичну природу описаної змови в романі О. Дюма можна лише здогадуватися по деяких згадках в історичних джерелах.

У романі «Дочка регента» автор використовує свій улюблений прийом, що бере початок із традиції історичних творів В. Скотта: в історичному контексті зображується вигаданий персонаж, який за волею долі та обставин змушений брати участь в історичних подіях проте не має можливості ані змінити історію, ані протистояти її плину. Проте неможливо не відзначити, що у творі «Дочка регента» діють не тільки вигадані, але й історичні типи персонажів, серед яких є як головні, так і другорядні (Луїза Аделаїда Орлеанська, герцогиня Беррійська, син Луї).

Вважаємо за потрібне особливо наголосити на тому, що характерною рисою поезики О. Дюма – історичного романіста, є висування на перший план розповіді не тільки вигаданого персонажу, але й відомих історичних осіб: головними героями твору поруч із Гастоном де Шанле змальовуються Філіпп II Орлеанський та його міністр, колишній наставник абат Дюбуа.

Змалювання образу Філіппа II Орлеанського у цьому романі є дещо нетрадиційним для історичного роману: регент змальовується в творі здебільшого з приватної точки зору. Саме приватне життя правителя виноситься автором на перший план та непокоїть його упродовж всього роману: регент в змалюванні О. Дюма насамперед люблячий батько та сім'янин, а вже потім державний діяч. Саме приватне життя Філіппа II Орлеанського визначає його дії та вчинки. Сам герой ставить свою любов до дочки вище справ державної важливості та власного життя: «<...> *jamais je ne tuerai ma fille pour sauver ma vie! et ce serait la tuer que de faire tomber la tête du chevalier. Ainsi, pas de prison, pas de cachot, épargnons jusqu'à l'ombre de la torture à celui dont nous ne pouvons tirer justice entière, pardonnons, pardonnons complètement <...>*» [61, р. 467-468] («Я никогда не убью свою дочь, чтобы спасти себе жизнь, а отрубить голову шевалье – значит убить ее! Поэтому – ни тюрьмы, ни карцера, избавим его даже от намека на пытки, раз все равно мы не можем осудить его на то, чего он заслуживает, простим, простим полностью <...>» [10]).

Усі ці спостереження доводять слушність спостереження В. Лукова, який стверджуватиме, що весь інтерес О. Дюма-романіста зосереджується переважно «на миті з життя героя та на його поведінці у цю мить. Герой начебто позбавляється минулого та майбутнього, він живе тільки тут та зараз. Мить [приватного] життя вкрай насичується, адже вона представляє вищу цінність, буття героя стає напруженим...» [23, с. 162-163]. «Культ миті, – як влучно зауважує В. Луков, –

надзвичайно добре поєднувався з вимогами роману-фейлетону <...> Культ миті дозволяв поєднати постійний характер при надзвичайно мінливій дії та створити істинні шедеври...» [23, с. 163].

Усе це дозволяє стверджувати, що персонажів роману О. Дюма та особливості змалювання їхнього життя неможливо однозначно віднести ані до традиції зображення героїв у ранніх історичних романтиків, ані до системи персонажів, прийнятої в паралітературі. Адже, характеризуючи своїх героїв, О. Дюма активно використовує техніку докладного портрету історичного персонажу, для змалювання думок та почуттів героя ним використовується внутрішній монолог персонажу, авторська мова як засіб психологічної характеристики. Усі ці засоби та прийоми також використовуються для змалювання персонажів авторами історичних романів початку та першої половини ХІХ століття. Проте подібна увага до змалювання зовнішності та внутрішнього світу образів персонажів не притаманна творам популярної белетристики.

Однак той факт, що у творі «Дочки регента» є чітко визначеною межа між добром та злом, а його герої досить явно розмежовуються на позитивні та негативні, завдяки виявленню авторського ставлення та їхній оцінці, видається можливим стверджувати, що у творі простежуються певні риси популярного роману. Яскравим підтвердженням цього виявляються, як видається, особливості змалювання поверхово описаного, статичного характеру Елен де Шаверн, при створенні образу якої автор використовує досить значну кількість кліше. До того ж неможливо не відзначити, що в окремих сценах Елен постає в ролі класичної «Жертви», головний герой – в ролі «Рятівника», а регент – в ролі могутнього «Покровителя». Усе це швидше доводить, що система персонажів роману «Дочка регента» займає якесь проміжне становище, зберігаючи низку рис, притаманних ранньому історичному роману, і все більш тяжіючи до героїв популярної белетристики [26, с. 4].

Отже, як доводить розгляд роману О. Дюма, у «Дочці регента» в

сюжеті наявний близький популярній белетристиці пригодницький елемент, у системі персонажів та особливостях змалювання образів твору також спостерігаються елементи притаманні *roman populaire*. Тому цілком закономірною видається спроба виявити в цьому історичному творі саме ті елементи його поетики, які залишалися поза увагою дослідників художніх особливостей історичних творів письменника.

Окрім захоплюючої інтриги, неочікуваних поворотів сюжету, в романі «Дочка регента» спостерігаються наступні елементи поетики, що притаманні *roman populaire*: стислість описів, розміреність розгортання сюжету протягом всієї книги, регулярне чергування збалансованих ситуацій з порушеннями балансу [46, с. 18].

До того ж у творі упродовж розповіді зустрічається досить мало описів, основне місце романіст віддає діалогам і розвитку сюжету для підтримки читацького інтересу. Виняток становить лише глава, що розповідає про ситуацію в Бретані (глава «У Бретані»). На думку дослідника Даніеля Куенья, саме ця особливість властива всім жанрам паралітератури: «Описи і необґрунтовані деталі, якщо не повністю відсутні, то надзвичайно рідкісні і сприймаються як порушення правил, якогось загальноприйнятого коду. Мова йде не про те, щоб описувати, а про те, щоб розповідати, і навіть більше – щоб лише позначати» [57, р. 108].

У ранніх історичних романах романтизму навпаки, на відміну від роману О. Дюма, зокрема в романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», часто можна зустріти розгорнуті описи, наприклад, одну з глав автор повністю присвячує опису Парижу (глава «Париж з пташиного польоту»). Діалоги в романі займають меншу частину, в основному текст являє собою розповідь від імені автора. У романі А. де Вінї «Сен-Мар» також спостерігається багато відступів, присвячених опису обстановки, що склалася у Франції в певний історичний період.

Досить значною є частка описів і авторських відступів і в романах В. Скотта.

Однією з характерних рис роману «Дочка регента» слід визнати активне використання О. Дюма техніки повтору для нагадування висхідних обставин: «*Toute cette scène, comme nous l'avons dit, [souligné par nous – O. N.] s'était passée dans la ruelle qui s'étendait sous les fenêtres d'Hélène <...>*» [61, p. 200] («*Вся эта сцена, как мы уже сказали [виділено нами – О. Н.], происходила в проулке, куда выходили окна комнаты Элен*» [10]); «*Il y avait, comme notre lecteur a pu l'apprendre, [souligné par nous – O. N.] à l'adresse donnée par Gaston à Hélène, dans la rue des Bourdonnais, une auberge <...>*» [61, p. 249] («*Как читателю уже стало известно [виділено нами – О. Н.] из предыдущей главы, по адресу, данному Гастоном Элен, на улице Бурдоне располагался постоянный двор <...>*» [10]).

Вважаємо за необхідне підкреслити, що названа особливість притаманна саме романам О. Дюма: в ранніх історичних романах доби романтизму техніка повтору не використовується, за винятком твору В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», автор якого іноді нагадує читачам про події, що відбулися. Однак варто уточнити, що часті повтори в більшості романів О. Дюма, без сумніву, обумовлені тим, що спочатку вони, як і «Дочка регента», публікувалися в формі роману-фейлетону, тобто порціями. Тобто письменник таким чином нагадував читачеві зміст попередніх частин.

Однак, можливо, техніка нагадування висхідних обставин служить тут для іншої мети. Дослідниця Каролін Гранье в своїй статті, присвяченій роману-фейлетону, зазначає, що подібні повтори служать не тільки нагадуванням, а й засобом «пробудження читацького інтересу (звідси і безліч нагадувань, прояснень, зауважень, підкреслених збігів і т.д.)» [64]. Так чи інакше, використання техніки повтору є однією з характерних рис поезики Дюма-романіста.

Серед засобів «створення романічного інтересу» (термін «*production de l'intérêt romanesque*» введено Шарлем Гривелем [Цит.: 57]) слід також відзначити присутність комічного елемента в творі. Окрім авторської дотепності, яка виявляється у відступах про звичаї доби та історичних осіб, в романі основним джерелом гумору є діалоги між регентом і Дюбуа: «–*Votre fille, Monseigneur! et à qui diable avez-vous fait celle-là? – A une honnête femme, l'abbé, qui a eu l'honneur de mourir sans t'avoir connue*» [61, p. 234] («–*Ваша дочка, монсеньєр! И кому же, черт побери, вы эту-то сделали? – Одной порядочной женщине, аббат, которая имела счастье умереть, так тебя и не узнав*» [10]). Однак комічні персонажі як такі в романі відсутні, що відрізняє «Дочку регента» від, наприклад, трилогії про мушкетерів, де є комічні герої як першого плану (Портос), так і другорядні (обдурений чоловік Бонасьє).

Ще одним наслідком публікації твору в формі роману-фейлетону є постійна присутність оповідача в романі. На думку Лізи Кеффелек-Дюмасі, це характерно для романів, які виходять порціями, оскільки для утримання читацького інтересу від номера до номера необхідно було створювати ілюзію діалогу, постійної комунікації автора і читача [77, p. 13]. Таким чином, роман-фейлетон сприяв посиленню в романі фігури розповідача-оповідача. У «Дочці регента» можна спостерігати досить прикладів подібної техніки: «*Oui, tu as raison, dit le personnage qui s'était chargé du rôle de redresseur de torts, et dans lequel, nous l'espérons bien* [souligné par nous – O. N.], *le lecteur a reconnu le regent Philippe d'Orléans*» [61, p. 11]; «*Les deux jeunes gens étaient dans l'appartement où nous avons introduit le lecteur* [souligné par nous – O. N.], *à la suite du regent et de Dubois <...>*» [61, p. 390-391]; «*Il faut maintenant que nos lecteurs nous permettent* [souligné par nous – O. N.] *de jeter un coup d'oeil en arrière <...>*» [61, p. 475].

Представлений у романі і мотив шляху, дороги, подорожі. Особливий інтерес в тексті твору являє Нантська дорога, яка

зустрічається в романі три рази: на початку, в кінці роману і в ув'язненні. Причому перші два описи контрастні один одному: поїздка Гастона і Елен до Рамбуїє розтягується в часі, оскільки закохані намагаються відстрочити момент розлуки; у фіналі роману читач спостерігає за стрімким поверненням Гастона в Нант з наказом про помилування змовників. На закінчення ж ми бачимо Елен, яка неспішно повертається в монастир тією ж дорогою. Таким чином, дія то тягнеться, то прискорюється, різко набираючи темп, то знову рухається не поспішаючи. Це дозволяє автору володіти увагою читача, тримати її в напрузі, не дозволяючи відволікатися від руху сюжету.

Зустрічаються в романі О. Дюма і ряд кліше, загальних місць, що пізніше знайдуть широке «застосування» в популярній літературі, як зазначає Жан-Клод Варей: «в популярній літературі зустрічається багато кліше, таких як: кліше у вузькому сенсі слова, асоціативні епітети, обов'язкові порівняння, «темні» коридори (*les couloirs «obscurs»*), «блискучі» екіпажі (*les équipages «brillants»*), «похмурі історії» (*les «ténébreuses histoires»*), «старі легенди» (*les «vieilles légendes»*) і «такі ясні великі блакитні очі (*les «grands yeux bleus si purs»*)» [86, р. 85]. У «Дочці регента» це, перш за все, стосується образу Елен де Шаверні та любовної лінії роману в цілому.

Так, досить клішованими постають сцени побачення закоханих біля стін монастиря: «*Mais quelque fois aussi, l'été toujours, mais seulement par les nuits les plus sombres, la grille de la rivière s'ouvrait mystérieusement; un home silencieux et enveloppé d'un manteau descendait dans la petite barque <...> qui allait s'arrêter contre la muraille du couvent, juste au-dessous d'une des fenêtres grillées du réfectoire. Alors un petit signal se faisait entendre, imitant ou le coassement de la grenouille, ou le cri de la chouette, ou le houhoulement du chathuant, et une jeune fille apparaissait à cette fenêtre <...> Il fallait donc se contenter d'une conversation bien timide et bien tendre, dont le bruissement de l'eau ou le frémissement de la brise*

emportait encore la moitié. Puis, après une heure passée ainsi, commençaient les adieux, qui duraient une autre heure; puis enfin <...> la grille se refermait avec le même silence qu'elle s'était ouverte, et le jeune homme s'éloignait en envoyant un baiser vers la fenêtre que la jeune fille repoussait avec un soupir» [61, p. 83-85] («Но иногда в самые темные летние ночи решетка таинственно открывалась, молчаливый человек, с ног до головы закутанный в плащ, садился в лодчонку, которая <...> останавливалась у самой стены монастыря, как раз под одним из зарешеченных окон трапезной. Человек негромко подавал сигнал, подражая то кваканью лягушки, то крику совы, то уханью филина, и молодая девушка появлялась у окна <...> Приходилось, следовательно, довольствоваться робкой и нежной беседой, слова которой к тому же наполовину заглушались журчанием воды и шорохом ветра в камышах. После часа, проведенного за беседой, начиналось прощание, и длилось оно еще час. Наконец<...> решетка закрывалась так же бесшумно, как открывалась, юноша посылал прощальный воздушный поцелуй, и девушка, вздыхая, отвечала ему» [10]).

Малюючи характер Елен, автор використовує досить багато загальних місць, створюючи класичний романний образ: це і дорослішання юної героїні в монастирі, і читання любовних романів, і сприйняття відображеної там моделі поведінки і системи цінностей: «*Si bien que fussent fermées les portes du couvent à ces livres pervertisseurs de la jeunesse qu'on appelle des romans, il s'était bien glissé jusqu'à elle [Hélène – O. N.] quelques volumes dépareillés de la Clélie ou du Grand Cyrus, et elle avait vu comment les chevaliers et les demoiselles de l'ancien temps se tiraient d'affaire en pareils cas <...> Hélène ne comprenait donc pas cette soumission passive aux décrets de la Providence, et elle s'avouait à elle-même qu'elle eût voulu voir faire quelque chose au chevalier pour lutter contre eux» [61, p. 141-142] («Хотя двери монастыря были плотно закрыты для книг, развращающих молодежь, как обычно именуют*

романы, но до нее [Элен – О. Н.] дошло все же несколько разрозненных томов «Клелии» или «Великого Кира», в которых она прочла, как в подобных случаях поступали в давние времена рыцари и девицы <...> И поэтому Элен не могла понять в Гастоне смиренной покорности воле Провидения и вынуждена была признаться себе, что ей хотелось бы видеть в шевалье способность противостоять судьбе» [10]).

Сама лінія стосунків Гастона та Елен побудована за досить розхожою схемою: за ходом оповіді доля то зводить, то розводить героїв, постійні перешкоди на шляху до щастя раз у раз розлучають закоханих і в підсумку призводять до трагічної розв'язки. Серед інших особливостей поетики роману «Дочка регента», що зближує твір з *roman populaire*, слід зазначити також присутність мотиву впізнавання, настільки характерного для поетики історичних романів О. Дюма. У «Дочці регента» він перш за все пов'язаний з кульмінацією роману, коли Гастон дізнається, що регент і герцог д'Оліварес – одна особа, а також те, що Елен – позашлюбна дочка регента. Це момент найвищого напруження у творі, на якому завершується глава «Монсо». У тексті також широко представлений мотив перевдягання: маски, псевдоніми, костюми повсюдно присутні в романах О. Дюма. У разі «Дочки регента» весь роман нагадує маскарад, де Гастон, вважаючи, що знаходиться серед друзів, з самого прибуття в Париж виявляється в руках перевдягнених регента і Дюбуа, що прирікає змову на поразку задовго до фіналу роману.

Символічно також, що одна з ключових сцен роману, в якій Гастон повинен виконати свою місію і вбити Філіппа Орлеанського, а також вирішальна розмова між бретонцем та регентом відбувається на маскарадї в Монсо. Мотив перевдягання вносить елемент гри в твір, елемент деякої театральності. Він також гармонійно вписується в історичний контекст роману, оскільки в даному випадку добі Регентства з її невимушеністю і легкістю звичаїв притаманна сама по собі якась грайливість. Про свою

любов до перевдягань говорить і сам регент. Таким чином, мотив перевдягання слід в даному випадку начебто визнати лише додатковим засобом характеристики доби. Разом з тим, неможливо не відзначити і того, що дані прийоми дозволяють автору зацікавити читача, слугують додатковими інструментами створення захопливості твору. Окрім історичного роману, ці мотиви вписуються і в поетику роману пригодницького, що одержує свій розвиток в середині XIX століття, а пізніше переходять в інші жанри популярної белетристики (детектив, шпигунський роман тощо).

Варто звернути також увагу на образ трактиру / таверни / заїжджого двору і його місце в романі. У романтичній літературі ці заклади часто є місцем, де зароджується соціальне невдоволення і протест. Саме в тавернах збираються змовники драми «Кромвель», зустрічаються герої «Річарда Дарлінгтона» О. Дюма. Ці живописно зображені збори дозволяють побачити прагнення нового типу історіографії показати політику народу, акцентувати на ній увагу глядача [55].

У «Дочці регента» саме на заїжджому дворі Гастон повинен зустрітися з капітаном Ла Жонкьєром, який сприяє учасникам змови. О. Дюма зазначає, що подібні місця часто користуються популярністю у невдоволено налаштованих соціальних груп. Готелі та заїжджі двори також стають місцем, де розкриваються таємниці, а також місцем несподіваних зустрічей, як друзів, так і ворогів (так, в готелі «Королівський тигр» Елен вперше зустрінеється зі своїм батьком).

Дослідник Ів Тадье зазначає, що заїжджий двір, шинок, таверна – це носії комічного елемента в творі: «Образи заїжджого двору і шинку йдуть від традиції крутійського роману. Це місце, де панує комічне. Його власник, прислуга – це комедійні персонажі, покликані послабити напругу пригодницької інтриги» [83, р. 48-49]. Однак це не завжди так. У «Дочці регента» постояльців «Бочки Амура» аж ніяк не можна назвати

комічними персонажами, як і його господарів. У даному випадку образ заїжджого двору швидше співвідноситься з образом місця, де зароджується народний протест, ніж з розважальним елементом, як у пригодницькому романі.

Зустрічаються в романі й елементи, властиві готичному роману. В першу чергу, це образ замку, фортеці: він втілений в монастирі, де виховувалася Елен де Шаверні. Саме з його опису починається розповідь про події в Бретані: «<...> *de loin, cette demeure grave et triste semblait une prison pleine de sombres douleurs; de près, c'était un couvent peuplé de jeunes augustines* <...>» [61, p. 81] («<...> *Издали это строгое и печальное строение можно было принять за тюрьму – обитель страданий; при ближайшем же рассмотрении оно оказывалось монастырем, населенным молодыми августинками* <...>» [10]).

Окрім того, ореолом містичного оповита історія бретонця Понкалека про пророцтво щодо його смерті (глава «Чаклунка із Савне»). Образ нікому не відомої зловісної старої, пророкує змовникові смерть від моря, вносить в твір мотив таємниці, загадковості. Повна містики історія Понкалека також дозволяє автору відобразити характерні риси бретонського характеру, його схильність до забобонів. Мотив року, долі проглядається у фіналі роману, коли Понкалек, що відмовиться втекти морем, щоб уникнути кари, гине від руки ката на ім'я Ламер (від фр. «море»).

Традиційно пов'язаний зі спадщиною готичного роману образ в'язниці також присутній в «Дочці регента», однак він одержує в цьому творі неоднозначне прочитання. Так, очима Гастона ми бачимо немов дві різні Бастилії, до допиту бретонця і після: «*Enfin, la Bastille faisait son oeuvre habituelle: la prison agissait sur le prisonnier, qui était devenu froid, soupçonneux, inquiet.* <...> *Gaston vit une chambre basse dont la pierre était découverte et dont le carreau suintait l'humidité; aux murs pendaient des chaînes, des colliers, des cordages et d'autres instruments de formes bizarres,*

des réchauds étaient dans le fond, des croix de Saint-André garnissaient les angles» [61, p. 535, 544] («Бастилія оказывала на узника обычное свое действие: он стал холодным, беспокойным, подозрительным. <...> Гастон очутился в низкой комнате с каменными стенами, сквозь плиты пола проступала сырость. На стенах висели цепи, ошейники, веревки и еще какие-то орудия странного вида, в глубине виднелись жаровни, а по углам – кресты Святого Андрея» [10]). Однак після допиту все змінюється, і Гастон потрапляє в суспільство французького дворянства, учасників змови Селламаре, де панує весела і невимушена атмосфера, яка не має нічого спільного зі зловісним образом Бастилії і долею ув'язнених. У цілому варто відзначити, що елементи готичного присутні в романі О. Дюма, проте в значно меншій мірі, ніж, наприклад, в «Жані Кавальє» Е. Сю.

Слід також звернути увагу на організацію паратексту трилогії. Даніель Куенья також зазначає, що назви творів паралітератури найчастіше прості, без підзаголовку, без вказівки жанру твору. Потрібно відзначити, що більшість романів О. Дюма дійсно позбавлені вказівок на жанрову приналежність, за винятком трьох: «Марі Джованні, шляховий журнал парижанки» ("*Marie Giovanni, journal de voyage d'une Parisienne*", 1855-56), «Бернар, історія для мисливців» ("*Bernard, histoire pour les chasseurs*", 1850), «Франсуа Піко, сучасна історія» ("*François Picaud, histoire contemporaine*", 1846).

Роман же «Дочка регента» підзаголовків і жанрових позначень не має. Окрім того, цікаво, що в назву роману винесено другорядний образ роману – дочки регента, Елен де Шаверні, в той час як образ героїні мало розкривається упродовж твору: особливу увагу автор йому не приділяє, не спостерігається розвитку характеру. Здається, що цей персонаж важливий лише як сполучна ланка між двома головними героями: регентом і Гастоном. Можливо, такий вибір заголовка обумовлений також бажанням заінтригувати читача, адже назва твору

має відразу захоплювати, викликати інтерес.

Роман «Дочка регента» поділений на глави, назви яких містять прямі посилання до змісту тексту: «У Бретані», «Арешт», «Бастилія», «Вирок», «Що сталося три дні по тому в ста льє від Пале-Рояль». На думку Даніеля Куенья, це характерна риса творів паралітератури: «Паратекст знаходиться в тісних відносинах зі змістом <...> в цьому полягає основна важливість паратексту» [57, р. 50].

Однак в цьому ж романі присутні й такі назви, які покликані викликати інтерес у читача, оскільки не вказують явно на зміст роману: «Щурик та мишка», «Про користь печаток», «Кров прокидається». Однак слід зазначити, що подібного типу назв набагато менше, ніж назв першого типу.

Таким чином, можна зробити висновок, що паратекст «Дочки регента» служить пробудженню читацького інтересу, проте це не є його головною функцією. Окрім того, потрібно відзначити авторську манеру поділу на глави: часто глава обривається на несподіваному повороті сюжету, а розв'язка сцени переноситься в наступну главу, змушуючи читача продовжувати читання. Це, як видається, ще один із засобів утримання уваги на розвитку сюжету твору популярної літератури та водночас це зумовлюється і особливостями публікації самого роману-фейлетону.

Аналіз роману О. Дюма «Дочка регента» дозволяє говорити як про особливості поетики історичних творів О. Дюма, так і про специфіку розвитку жанру історичного роману в ХІХ століття. Привертає особливу увагу той факт, що за основу даного твору О. Дюма не бере якусь відому історичну подію, на відміну від інших його романів. Сама епоха стає предметом зображення і осмислення автора, розкриваючись за допомогою засобів, характерних для романтичного історичного роману (авторські відступи, відсилання до минулого, місцевий колорит). Система персонажів «Дочки регента» тяжіє швидше до жанрів

паралітератури на відміну від іншого історичного роману середини століття – «Жана Кавальє» Е. Сю, де більш чітко простежується зв'язок з раннім історичним романом.

Численні мотиви і прийоми, які спрямовані на створення захопливості і знаходять відображення в творі, свідчать про те, що, не втрачаючи зв'язку з романтичною традицією в зображенні історичного контексту, роман О. Дюма стає носієм власне романічного інтересу, захоплюючим жанром популярної белетристики. Як справедливо зауважує Бріджитт Крулик, «романи Дюма знаходяться між двох полюсів, точніше, черпають одночасно з двох джерел: канонічного і популярного» [67, р. 33]. Багато з мотивів цього роману (мотив переодягання, заїжджого двору / таверни, дороги) з часом переходять в пригодницький роман, що набирає силу в середині XIX століття, а також в інші жанри популярної літератури. Можна сказати, що О. Дюма створює в руслі жанру історичного роману епохи романтизму якийсь синтетичний жанр – популярний (народний) романтичний історичний роман, намічаючи тим самим подальший перехід в *roman populaire*. Важливо акцентувати увагу на вживанні в даному випадку французького слова «популярний» («*populaire*») саме в значенні «народний», оскільки у Франції XIX століття слово «*populaire*» було багатозначним і означало як «поширений серед простого народу», так і «популярний» в нашому сучасному розумінні. Окрім того, якщо в даний час слово «масове», «популярне» носить негативний відтінок, то в XIX столітті це ж слово – «*populaire*» – мало кілька значень і не мало однозначно негативної конотації.

2.3. Цикл «Прокляті королі» М. Дрюона: індивідуальне авторське бачення історії

«Прокляті королі» («*Les rois maudits*») – назва циклу історичних романів, що були написані Морісом Дрюоном – французьким

письменником, публіцистом та просто громадським діячем. У складі циклу налічується сім романів: «Залізний король» (1955 р.), «В'язень Шато-Гайяра» (дослівно – «Королева в неволі», 1955 р.), «Отрута і корона» (1956 р.), «Негоже ліліям прясти » (дослівно – «Право чоловіків», 1957 р.), «Французька вовчиця» (1959 р.), «Лілія та лев» (1960 р.); «Коли король губить Францію» (дослівно – «Коли король втрачає Францію», 1977 р.). Але згодом відбувається перероблення перших шести романів, що датується 1965 роком, у ході якого письменник надав різним частинам композиційної та стилістичної неподільності, поєднавши їх в єдиний, закінчений за 12 років, твір.

Хронологічні рамки «Проклятих королів» М. Дрюона беруть початок від 1310-х до половини 1350-х років, а джерелом усіх нещасть, що вдарили в той час по Франції (нескінченне змінювання королівства, озлидніння народу, епідемія чуми і безуспішний старт Столітньої війни з Англією), відповідно до легенди, криються у проклятті, яке накликав Жак де Моле, Великий магістр ордену тамплієрів, на французького короля Філіпа IV Красивого. М. Дрюон змальовує нам його образ у деякій неоднозначності, багатобарвності: *«Au début du quatorzième siècle, Philippe IV, roi d'une beauté légendaire, régnait sur la France en maître absolu. Il avait vaincu l'orgueil guerrier des grands barons, vaincu les Flamands révoltés, vaincu l'Anglais en Aquitaine, vaincu même la Papauté qu'il avait installée de force en Avignon. Les Parlements étaient à ses ordres et les conciles à sa solde»* [60] («В начале XIV века Филипп IV, король, прославившийся своей редкостной красотой, был неограниченным повелителем Франции. Он смирил воинственный пыл властительных баронов, покорил восставших фламандцев, победил Англию в Аквитании, повел успешную борьбу даже с папством, закончившуюся так называемым Авиньонским пленением пап. Парламенты были в его распоряжении, а соборы – на его содержании» [7]).

Дрюон описує короля Філіпа, як дуже красивого чоловіка середніх років з великими очима. Але, автор дає зрозуміти, що краса короля не проста, вона холодна і велична, як краса якої-небудь скульптури. Він і є нежива скульптура, адже свої почуття він тримає при собі, ніколи не перед ким не показує радість або смуток, він неймовірно холоднокровний. Його бояться, як рідні, так і піддані *«Entre le roi et les animaux, les chiens surtout, il existait un accord immédiat, secret, silencieux. À la différence des hommes, les chiens n'avaient point peur de lui. Et déjà le plus grand des trois lévriers était venu poser la tête sur le genou de son nouveau maître»* [60] («*Между королем и животными, и особенно собаками, сразу же устанавливалось тайное и молчаливое согласие. В отличие от людей собаки ничуть его не боялись. И теперь самая крупная из только что введенных в королевские покои борзых, положив морду на колени Филиппа, глядела не отрываясь на нового своего господина»* [7]). І королю це подобається. Люди бачили в ньому беземоційну статую, і виною цьому був він сам.

Та, будучи дуже жадібним, обуреним гординею, Філіп IV вирішив оволодіти багатствами тамплієрів, що змусило папу обвинуватити товариство у віровідступництві. Суд, що був несправедним та тривав близько семи років, завершився смертною карою. Давнім головою товариства було вигукнуто моторошні, лихі та віщі слова, перш ніж його охопив вогонь.

М. Дрюон після розповіді про смерть «залізного» короля, на сторінках подальших п'яти книг відображає, як втілюються у життя прокльони та протягом 14 років відбувається вимирання дітей та внуків Філіпа IV; бездарні та недовговічні правителі змінюють один одного на троні (Людовиком X Сварливим, Клеменцією Угорською, Карлом IV), вершина аристократії одержима жаги до влади та заклопотана інтригами (надзвичайно колоритний та зловісний граф Робер д'Артуа), а доброчесне та порядне людство (Ангерран де Маріньї, ломбардний

банкiр та iн.) не може протидiяти неподобствам державцiв та претендентiв на трон, у результатi чого країна помалу приходить до занепаду «<...>...*Et les châtiments annoncés, les malédictions lancées du haut de son bûcher par le grand-maître des Templiers, avaient continué de rouler sur la France. Le destin abattait les rois comme des pièces d'échecs* [58]» («<...>...*И предсказанные кары, проклятия, брошенные с высоты костра Великим магистром Ордена тамплиеров, лавиной обрушивались на Францию. Судьба сражала королей, словно шахматные фигуры*» [9]).

Пiсля смертi Фiлiпа Красивого, трон успадкував його старший син. Ще вмираючи, Фiлiп розумiв, що нiчого путнього з цього не вийде. Людовик все життя був людиною слабкою, запальною, легко потрапляв пiд чужий вплив. Він повна протилежнiсть батьковi «*Le prince aux yeux fuyants, aux épaules étroites et à la poitrine creuse qui, en cette minute, devenait le roi de France* [59]» («*Узкоплечий, со впалой грудью и потухшим взором, стоял <...>принц Людовик, сейчас уже король Людовик X*» [8]).

Мiж iншим, причиною цього є його слабкий характер «*On le disait brouillon, querelleur et cruel ; et le public, qui déjà le désignait par son surnom, ne pouvait citer de lui aucun acte important ou généreux. Sa seule renommée lui venait de son infortune conjugale* [59]» («*Говорили, что Людовик – человек вздорный и мелочно злобный, откуда и пошла его кличка Сварливый, просочившаяся из дворца в город. Никто не мог назвать случая, когда бы он совершил великодушный или хотя бы разумный поступок. Единственно, что принесло ему печальную славу, – это титул обманутого мужа*» [8]).

Молодший син Фiлiпа Красивого – Карл IV, останнiй король династiї Капетингiв. Він носить прiзвисько «Красивий», але скорiше в сенсi «красавчик». Фiлiп Красивий носив таке прiзвисько за свiй внутрiшнiй стрижень, королiвську стать, а його молодший син – за симпатичне личко. Карл дуже чутливий. Він єдиний з принцiв, на кого

страждання магістрів справили жахливе враження. Він єдиний плакав, дізнавшись про зраду дружини. Він плакав і після смерті батька. Видно, що емпатія – одне з головних його якостей. Однак, він дуже змінився, став байдужим. Можливо, він став байдужим через все те, що на нього звалилося, всі ці біди разом. Його вже ніщо не радує, він весь занурений в свої невеселі думки. Єдине, чого він тепер хоче – це мати дитину, щоб хоч хтось його полюбив, адже тільки діти вміють любити щиро. Але, незабаром він помер. І вмираючи, шкодував про те, що не побачить своєї довгоочікуваної дитини *«Le jeune homme qui apparut en cotte courte, la jambe bien prise dans des chausses blanches, et suivi de ses chambellans, ressemblait assez par la taille et les traits au grand monarque disparu, mais aucune force, aucune majesté n'émanait de sa personne. Il n'était qu'une pâle copie, un moulage de plâtre pris sur un gisant. Et néanmoins, parce que l'ombre du Roi de fer demeurerait présente derrière ce personnage sans âme et parce que la royauté de France s'incarnait en lui [58]» («Молодой человек в коротком камзоле и ладно облегающих ноги штанах, появившийся наверху в сопровождении своих камергеров, ростом и чертами лица, пожалуй, был похож на покойного монарха, но каждое движение отца дышало силой и величием в отличие от его младшего отпрыска. То была всего лишь бледная копия, гипсовая маска, какую снимают с усопших. И тем не менее за этим человеком, лишенным живой души, незримо стояла тень Железного Короля, ибо в нем воплощалось все Французское королевство и к тому же он был ныне главой семьи» [9]).*

Ф. С. Наркільєр у книзі «Французький роман наших днів» (1980) зазначав, що біля витоків відродження історичного роману у Франції в ХХ столітті – стоїть цикл М. Дрюона «Прокляті королі» [25, с. 19]. Тобто сучасний етап у розвитку французького історичного роману можна визначити з дати виходу першого роману циклу М. Дрюона «Залізний король» (1955). Однак до історичного роману М. Дрюон йшов

свідомо протягом усієї творчості, яка теж мало досліджена і вимагає всебічного розгляду.

У французькому (А. Моруа, П. де Буадефр, Г. Жильбер і ін.) та вітчизняному (Н. Орлик, Ф. Наркїрєр, Е. Максимов, Н. Балашов і ін.) літературознавстві прийнято розглядати «Проклятих королів» як серію гостросюжетних пригодницьких романів, написаних у стилі Дюма-батька. Однак М. Дрюон подолав традиції свого попередника, представивши в історичному циклі новий дискусійний погляд на історію.

У структурі тезауруса М. Дрюона центральне місце займають історія, мораль, самосвідомість правителя і народу, усвідомлення найближчого середовища, суспільні відносини і почуття, політика, економіка, релігія, філософія, загальні закони світобудови.

У французькій літературі ХХ століття історія виявилася в центрі уваги художників різних напрямків, і у французькому романі відразу намітилася тенденція її реалізації в двох напрямках. З одного боку, це твори, у яких історія служить фоном для розвитку романтичного чи соціально-побутового сюжету як частини реальності, наприклад, твори А. Барбюса, А. Моруа, Ж. Касу, Р. Роллана, Р. М. дю Гара, Л. Арагона, Ж. Руа. Інший напрямок – це розвиток історичного роману як жанру, що проявився в циклі «Прокляті королі» М. Дрюона.

Історичний роман як літературний жанр оформився в епоху романтизму. Його творцем прийнято вважати В. Скотта, який в своїх творах заклав основні принципи жанру – з'єднувати реальні факти історії з вигаданими життями героїв і ставити питання, пов'язані з сучасністю. У Франції історичний роман можна назвати однорідним, так як письменники, що зверталися до віддаленого минулого, були різної політичної орієнтації і переслідували різні цілі. Так, В. Гюго в передмові до драми «Кромвель» (Cromwell, 1827) чітко сформулював вимогу «місцевого колориту», тобто зображення дійсності в її історичних, конкретних особливостях. А. де Вінї в передмові до історичного

роману «Сен-Мар, або змова часів Людовика XIII» (*Cinq-Mars, ou une conjuration sous Louis XIII*, 1826) на перший план висуває конкретного історичного персонажа, а не вигаданого героя. Романи А. Дюма-батька: «Три мушкетери» (*Les trois mousquetaires*, 1844), «Королева Марго» (*La Reine Margot*, 1845) та ін., звинувачують у відсутності глибокого розуміння суті історичних подій і називають їх романами «плаща і шпаги», де сюжет заповнений лише любовними пригодами, дуелями і де фігурують тільки представники вищого стану. Проте історичний роман в епоху романтизму став у Франції основною формою літературного висловлювання, що визначила творчу методологію цілого століття.

«Короткий словник літературознавчих термінів» під редакцією А. Тимофєєва і С. Тураєва дає інформацію про виникнення історичного жанру в епоху романтизму, виділяючи його ознаки: відтворення місцевого колориту, своєрідність національних характерів, героїчного образу персонажів [17, с. 57].

«Прокляті королі» неоднозначно оцінювалися вітчизняною та французькою критикою. А. Моруа в статті «По стопах Дюма» з приводу обрання М. Дрюона до Французької Академії в 1967 проводить паралель між творчістю А. Дюма-батька і М. Дрюона, відзначаючи, що М. Дрюона ріднить з автором «Трьох мушкетерів» ставлення до історії як до захоплюючого роману, їх приваблюють одні й ті ж історичні легенди (наприклад, легенда Нельської вежі) і неспокійні, сумні епохи. «Французька література 1945-1990» (1995) називає «Проклятих королів» всього лише «серією захоплюючих романів» [40, с. 40]. Літературознавці вважають, що «історичними романами «Королів» Дрюона назвати не можна», в них від історії зберігаються лише імена, деталі, зовнішня канва подій. За цими творами літературні критики вбачають традиції А. Дюма-батька [40, с. 40].

«Прокляті королі» М. Дрюона нерідко знаходяться у порівнянні з творами Дюмою-батьком. Ці письменники мають певний паралелізм

щодо стилю та літературної манери: інтрига, захопливість сюжету, безліч бесід та діалогів, стислі описи і т.д. Та, навпроти жанрового класику, М. Дрюон не ідеалізує свою систему персонажів, яким не притаманні звершення благородних вчинків, відчувати вознесені емоції; корисливість, владолюбство – ось головні аспекти, якими частенько керуються герої творів. Іншою принциповою відмінністю у «Проклятих королях» є прагнення М. Дрюона до максимального наближення к історичній правді, він нізащо не допускав недбалого ставлення до фактів. Митець слова сумлінно опановував середньовічну хроніку і не полишав контактів та співпрацю з кваліфікованими історикознавцями; практично всі персонажі реальні, відсутні вигадані та введені письменником особи, та початок кожного роману (окрім крайнього) налічує невеликий список персонажів, які будуть діючими особами у творі, з зазначеними їх званнями та посадами *«Все эти персонажи – подлинные исторические лица, равно как и все упоминаемые по ходу повествования бароны, легисты, камергеры, члены Совета, канцлеры, аббат прихода Сен-Дени, крупные сановники и так далее: все эти лица действительно существовали. Вымышлены лишь несколько второстепенных персонажей, <...> следов которых нам не удалось отыскать в источниках»* [8].

Вираз «роман в історії» (roman dans l'histoire) не набув, за зауваженням О. Флоровської, у французькому літературознавстві статусу теоретичного терміна, вперше введеного французьким письменником, філологом і мистецтвознавцем А. Шамсоном. Дослідниця зазначає особливості такого роману: роман в історії – перш за все розповідь про людину, відтворення його психолого-морального обличчя, філософських позицій, характеру діяльності; історія тут – «фон», але фон активний, що розвивається, глибоко і всебічно вивчений письменниками; характерною рисою роману в історії можна, перш за все, вважати інтерес до глибин людської психології, до моральних засад

життя людей; сюжетосворюючим фактором в таких романах постають людські історії, а не історичні події, історія ж фігурує як фон, який визначає психологію героїв, манеру їх сприйняття; персонажі в подібних романах зазвичай створені творчою уявою письменника, історичні ж особистості, якщо і з'являються, то або виконують другорядну функцію в розвитку сюжету, або розглядаються не в плані їх діяльності на арені історії, а як об'єкт вивчення психології, висування проблем морально-естетичного, морального аспекту. Класифікація О. Флоровської є найбільш деталізованою. Згідно з її думкою, в історичному циклі М. Дрюона «можна відзначити низку рис, характерних для «роману в історії» в його різноманітних варіантах» [39, с. 76].

Розглянута класифікація не відображає повністю специфіку циклу «Прокляті королі», оскільки кожен роман має як характерні особливості, що відрізняють його від інших, так і загальні риси, властиві всій серії.

М. Дрюон в романах неодноразово проводить паралелі між середньовічним і сучасним суспільством, що є принципом сучасного історичного роману, позначених А. І. Пауткіним [27].

В історичному циклі «Прокляті королі» М. Дрюон виступає новатором жанру історичного роману, реалізувавши в творі власну концепцію філософії історії, що відобразила авторську оцінку історичної реальності, яка проявляється в художній структурі всього циклу: в рамкових компонентах, у хронотопі твору та в рішенні проблеми автора і оповідача.

У романах циклу «Прокляті королі» М. Дрюон дає філософське осмислення історії, виразником якого стає кардинал Перигорський. Змінюється співвідношення автора і оповідача як інтерпретатора середньовічних подій і їх безпосереднього свідка і учасника: автор і кардинал-оповідач висловлюють єдину точку зору, коли мова йде про оцінку історичної події та ролі історичної особистості, але в процесі розповіді автор зберігає позиції спостерігача і коментатора, коли описує

життя звичайної людини, а кардинал Перигорський постає одним з учасників цих подій і дає власну оцінку. Інтерпретатор, кардинал перигорський, покликаний посилити історичну об'єктивність, а автор-оповідач бере на себе функцію філософа, роздумуючи над долями нації й окремої історичної особистості, в тому числі королів, і узагальнення історичного досвіду для майбутніх поколінь.

Художнє вираження концепція письменника отримує, перш за все, в новелістиці, в якій на тлі обраної М. Дрюоном проблематики (трагізм війни, соціальні конфлікти, духовні пошуки, самотність і т.д.) на перший план виступає система цінностей, що складається з таких понять, як благородство, мужність, борг перед батьківщиною, жертвність, любов. Вчинками, ставленням і ступенем відповідальності письменник визначає місце і роль особистості в історичному процесі.

Аналіз творів М. Дрюона, написаних до історичного циклу «Прокляті королі», дозволяє визначити особливості їх художнього світу, які отримують розвиток в романах циклу і визначають новаторство автора:

- експеримент автора з формою творів;
- дослідження особистості через визначення ціннісного потенціалу;
- визначення її місця і ролі в історії.

Місце і роль особистості в історії М. Дрюон визначає на основі типу її характеру: прогресивні, егоїсти, ледарі, фанатики, дурні. Кожен тип особистості характеризується автором через аналіз вчинків, цілей, якими керується особистість, усвідомлення відповідальності, ставлення до влади. Володарі покликані служити прогресу, але тільки велика (прогресивна) особистість здатна його здійснити.

Широке використання письменником драматургічних елементів (списки дійових осіб), назв, змістів, епіграфів, прологів, епілогів і вступу значно розширюють рамки роману, що дозволило М. Дрюону панорамно представити авторське розуміння історії, ролі особистості і народу в ній.

Рамкові компоненти мають на меті об'єднання семи романів циклу в єдиний твір.

Заголовки циклу «Прокляті королі», його романів, частин, глав виконують функцію смислової та естетичної організації тексту. Естетична функція визначається в звучності і мелодичності назв, пов'язаних з історичними подіями («Залізний король», «Отрута і корона», «Закон престолонаслідування» і ін.). Сміслова – у розкритті причинно-наслідкових зв'язків подій, що відбуваються в романах, функція організації тексту – окреслити коло проблем, учасників, місць, часу.

Епіграфи романів циклу – це цитати відомих істориків (Ж. Мішле) і письменників (брати Гонкур, Ф. Стендаль, Т. Грей і ін.). Їх роль полягає у прагненні М. Дрюона співвіднести особистий тезаурус з іншими тезаурусами, тим самим підтвердивши об'єктивність в зображенні історичної дійсності. Епіграфи служать для позначення мети автора, його поглядів на історію, історичні конфлікти та їх причини.

Наведені М. Дрюоном списки дійових осіб підкреслюють історичний характер твору, так як всі персонажі є історичними особами. Цей театральний компонент служить і для побудови генеалогічного дерева династій Капетингів і Валуа, а також для позначення кола історичних конфліктів. Називаючи титули персонажів, письменник визначає їх місце і роль в історії Франції. Поява в епічній формі драматургічного елемента говорить про прагнення письменника розширити зображення історії і про особливий погляд М. Дрюона на історію, яка представляється їм як низка змінюючих один одного подій, що мають причинно-наслідкові зв'язки, визначаються учасниками і їх роллю.

Прологи в циклі вирішують проблему текстуальної композиції, пов'язану з введенням попередніх подій, з ознайомленням читача з обставинами, що мали місце до початку дії сюжету романів, а також

відображають авторську концепцію філософії історії. У них автор пояснює причини конфліктів, дає оцінку історичної ситуації відповідно до особистості правителя (Філіп Красивий, Людовик Сварливий, Філіп Довгий), значенням його реформ для держави.

Наявність в кінці кожного роману історичних довідок, які містять інформацію про історичні реалії, факти, архітектурні пам'ятки та художні реліквії, свідчать про справжність зображуваних подій, доводять достовірність наведених фактів. Історичні довідки, що містять додаткову інформацію, підкреслюють історичний характер циклу.

Таким чином, рамкові компоненти відображають авторське бачення історії, яке отримує подальший розвиток у внутрішньотекстовому просторі романів починаючи з історико-культурного контексту епохи Середньовіччя.

Художній світ романів включає всі аспекти середньовічного життя (буттєві начала). М. Дрюон позначає цінності, притаманні епосі середньовіччя, які допомагають створити місцевий колорит Франції початку XIV століття *«Car ce n'étaient pas seulement les sanctuaires qui étaient sortis de terre, ou bien avaient pris façades différentes, et montraient de toutes parts leurs flèches, leurs ogives, leurs rosaces, leurs broderies de pierre blanche que dorait un peu le soleil d'hiver et où chantait le vent du Rhône. Partout s'élevaient hôtels princiers, habitations de prélats, édifices communaux, demeures de bourgeois enrichis, maisons de compagnies lombardes, entrepôts, magasins. Partout on entendait le bruit patient, incessant et pareil à la pluie, du marteau des tailleurs de pierre, ces millions de petits coups de métal contre la roche tendre et par lesquels s'édifient les capitales. Partout la foule nombreuse, et souvent écartée par le cortège de quelque cardinal <...> [58]» («<...> лицо города изменили не только новые храмы, словно выросшие из-под земли, или старые, перестроенные на новый лад и выставлявшие напоказ шпиль колоколен, стрельчатые своды, розетки, белокаменные узоры, которые нещедро*

золотило зимнее солнце и в которых пел ветер с берегов Роны. Повсюду возвышались также княжеские дворцы, жилища прелатов, общественные здания, дома разбогатевших горожан, помещения ломбардских компаний, склады, лавки. Повсюду слышался непрекращающийся, упорный стук, похожий на шум дождя: это каменотесы с утра до вечера стучали металлическими молотками, дробили и шлифовали мягкий камень, из которого возводят столицы. На улицах множество людей, непрерывные факельные шествия среди бела дня, расчищающие дорогу кардиналам<...>» [9]) (побут, звичаї, література, обряди, свята, містицизм), а також загальнолюдські цінності (борг, відповідальність, віра, усвідомлення особистістю наслідків вчинків). Хронотоп циклу ділиться на історичний, культурний і авторський. Останній включає як зовнішній (автора), так і внутрішній (героя) і допомагає письменникові надати розповіді узагальнюючий, філософський характер. М. Дрюон аналізує історію, виділяючи в ній схожі моменти, намагається знайти причину проблеми і намітити шляхи її вирішення.

Виявлені особливості художнього світу творів М. Дрюона дозволяють говорити, що він займає особливе місце в літературному процесі Франції ХХ століття. Його творчість ознаменувала новий етап у розвитку жанру історичного роману, новаторство якого проявляється в особливому погляді автора на історію з позицій філософії історії, що відбилася в повній мірі в художньому світі циклу «Прокляті королі».

ВИСНОВКИ

Перша половина XIX століття – важливий період у становленні й розвитку жанру історичного роману. У дослідженні розкрито теоретичні аспекти історичного роману як жанрового різновиду. Висновки про специфіку й функціонування його на кожному етапі еволюції можуть претендувати лише на відносну «завершеність».

Історичний роман черпає свою топіку з жанрових модифікацій і форм мислення відповідної – відтворюваної епохи. «Проблемна романічна ситуація», проектуючись на матеріал історії, конституювала виникнення і функціонування різноманітних модифікацій усередині й зовні жанрової та естетичної систем. Протягом усієї першої половини не тільки XIX, а й XX століття найважливішим критерієм у підході до історичного роману, у його оцінці критикою залишається позароманний. Знадобилося понад століття, щоб усвідомити «гетерогенну картину фактів епохи», лінгвістичну, мовну природу історичної події, побачити у вченому творця фактів.

Французький історичний роман може бути розглянуто і як роман, що «відображає» сучасність, створює історико-культурний образ сучасності. Саме в цьому одна з розгадок його актуальності і настільки природної метаморфози – зменшення, а часом і зняття тимчасової дистанції між історією і сучасністю. Однак це визначило одну з тенденцій розвитку історичного роману, але не долю жанру в цілому.

Процеси міфологізації, що зачіпають усі рівні історичної романістики, визначають цілісність і злиття історії та сучасності, але не як константу, а як «складову» його різноманітних модифікацій. В образ сучасності входить утвердження пріоритету морального начала, моральних цінностей над соціальними і політичними. «Процес інтерпретації» дозволяв французьким історикам і романістам «брати

участь в минулому». Він представляється неминучим і в процесі осмислення специфіки феномена й еволюції жанру, оскільки «минуле» продовжує «жити» в сьогоденні, як ХІХ століття живе в ХХ столітті.

Стійкості та життєздатності жанру історичного роману надає незнищенна потреба діалогу з минулим, пошуків соціумом нової ідентифікації. Жанр історичного роману як складного художньо-семіотичного цілого, який функціонує на різних рівнях культури, еволюціонував та не вичерпав свої ресурси ні в ХІХ, ні в ХХ столітті. Це значною мірою пов'язано з тим, що «новоєвропейський історизм» не знає ні початку, ні кінця світу, що у наш час час все більше підкреслює принципову багатозначність минулого і можливість його нескінченної реінтерпретації. З цим пов'язана невичерпна перспектива подальшої еволюції історичної романістики.

Окреслено визначення понять «популярна література», «масова література», «популярна белетристика», «паралітература», «*roman populaire*» в літературознавстві. Феномен масової літератури постає перед нами яскравим та помітним явищем у літературному процесі ХХ століття. Французькі дослідники сучасного літературознавства використовують не тільки термін *littérature populaire* і *littérature de masse*, але й *paralittérature* щоб надати дефініцію вищезазначеного феномену. Термін «паралітература», що походить від грецького *para-* – «біля», «поруч», визначає твори, які вважаються літературною продукцією низької якості, ціннісним «низом» літературної ієрархії. У вітчизняному ж літературознавстві термін «паралітература» поки не є поширеним: українські дослідники найчастіше використовують терміни «масова література», подекуди «популярна белетристика».

Розглянуто чинники розквіту популярної белетристики у французькій літературі 1840-50-х років та визначено її характерні риси. Найважливішими чинниками становлення та розквіту французької популярної белетристики у 1840-1850-ті роки вважається розвиток

романтичної прози як живильного середовища для еволюції найзначніших паралітературних жанрів, появу значної кількості різноманітних газет і журналів, помітне зростання кількості потенційних читачів, завдяки прогресу в галузі освіти широких кіл суспільства та здешевлення вартості видань, винайденням у середині 30-х років та набуттям надзвичайної популярності такої форми публікації як роман-фейлетон тощо.

Серед характерних якостей паралітературних текстів виділено: домінантну орієнтацію на відволікання від дійсності та розвагу; наративну розтягнутість, відсутність описів, надзвичайну деталізацію, величезну кількість діалогів, наявність захоплюючого сюжету і прийому напруженого очікування (*suspense*), наявність повторень, кліше, наративних стереотипів і карикатур.

Простежено чинники та особливості модифікації поетики французького історичного роману. Наявність рис «популярного роману» у французькому історичному романі виявляється цілком закономірною: певна трансформація романтичного історичного роману зумовлюється усіма зазначеними вище чинниками. До того ж форма публікації роману-фейлетону призведе до обов'язкової наявності неочікуваних поворотів у розвитку сюжету, широкого застосування техніки повторів, прийому *suspense*, певної бінарності в системі образів тощо.

Проаналізовано риси популярної белетристики, що плідно використовуються в історичних романах на матеріалі творів «Жан Кавальє» Е. Сю, «Дочка регента» О. Дюма та романах циклу «Прокляті королі» М. Дрюона.

Аналіз роману Е. Сю «Жан Кавальє, або Фанатики Севенн» приводить до висновку, що цей твір беззаперечно можна назвати зразком історичного роману XIX століття, що продовжує багато в чому традицію раннього історичного роману. Водночас у ньому вже спостерігається зближення жанру історичного роману кінця 1830-х з

популярною белетристикою, що зароджується в цей час. Адже відсутність у романі Е. Сю точних дат при викладенні історичних подій, і явна присутність у творі готичного елементу, одного з характерних елементів жанру *roman populaire*, атмосфери напруженого очікування та наявності комічного елементу переконливо свідчать про поступову трансформацію жанру раннього історичного роману та формування масової історичної романістики середини ХІХ століття.

Аналіз роману О. Дюма «Дочка регента» переконує, що, хоча сюжетною основою твору не є історична подія, проте зображення та осмислення доби здійснюється в цьому творі за допомогою засобів, характерних для романтичного історичного роману (авторські відступи, відсилання до минулого, місцевий колорит). Система персонажів «Дочки регента», зберігаючи низку рис, притаманних ранньому історичному роману (частина образів є історичними особами, частина – вигаданими), тяжіє швидше до жанрів паралітератури (герої досить явно розмежовуються на позитивних та негативних). Отже, безсумнівним, є те, що О. Дюма створює в руслі жанру історичного роману епохи романтизму якийсь синтетичний жанр – популярний (народний) романтичний історичний роман, намічаючи тим самим подальший перехід в *roman populaire*.

Цикл романів М. Дрюона «Прокляті королі» оприявнює новаторство жанру історичного роману, тут письменник реалізував у творі власні концепції філософії історії, що відображає авторську оцінку історичної реальності й виявляється в художній структурі всього циклу: в рамкових компонентах, у хронотопі твору та в рішенні проблеми автора і оповідача. Сам митець слова нерідко знаходиться у порівнянні Дюма-батьком. Між цими письменниками можна провести певну паралель, що стосується таких критеріїв – стиль та літературна манера, до яких можна віднести інтригу, захопливість сюжету, велику кількість бесід та діалогів, стислість описів і т.д. Та на протиположному жанровому

класику М. Дрюон не має на меті ідеалізувати своїх персонажів, яким не притаманні благородні вчинки, відчувати піднесені емоції; корисливість та владолюбство – ось це і є головними аспектами, яким часто послуговуються його персонажі.

Ще однією рисою, якою відрізняються «Прокляті королі», є бажання М. Дрюона максимально наблизитися до історичної правди, недбале ставлення до історичної істини – неприпустиме явище для нього. Письменник завзято засвоював середньовічні літописи та консультувався з досвідченими істориками. Майже всі герої твору є реальними, на початку кожного роману (окрім останнього) подано невеличкий перелік персонажів із зазначенням їх звань та посад. Цей твір з усіма його своєрідними рисами та свідченнями привніс свій неабиякий вклад у вивчення історичного роману та його еволюції протягом ХІХ-ХХ століть, де він зазнає не стільки оновлення, як у Вальтера Скотта (в ХІХ столітті), скільки метаморфозу в його вимірах.

Здійснення аналізу текстів романів Е. Сю «Жан Кавальє», О. Дюма «Дочка регента» та «Залізний король», «Французька вовчиця», «В'язень Шато-Гаяра» циклу «Прокляті королі» М. Дрюона дає змогу виявити в них низку рис популярної літератури, притаманних французькому історичному роману: поєднання історико-культурних деталей із романтичною захопливістю та авантюристю; актуалізація, звернення до соціальних питань та проблем сучасності; використання прийомів збудження романтичного інтересу, притаманного творам паралітератури.

Вищенаведені риси аж ніяк не вичерпують особливостей поетики історичного роману у французькій масовій літературі. Виявлення в історичному романі рис популярної літератури переконливо свідчить про початок нового етапу розвитку цього жанру, його еволюцію, актуалізацію, адаптацію до нових умов існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность. Риторика и история европейской литературной традиции. Москва, 1996. С. 218.
2. Бальзак О. Письмо французским писателям XIX века. Собрание сочинений в 24 т. Литературно-критические статьи. Москва: Правда, 1960. Т. 24. С. 80-161.
3. Бельский А. А. Английский роман 1800–1810-х годов : Учеб. пособ. по спецкурсу для студ. филол. факультета. Пермь, 1968. 334 с.
4. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремок В. І. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 596.
5. Гудков Л. и др. Массовая литература как социальный феномен. Литература и общество: введение в социологию литературы [Электронный ресурс]. Москва: РГГУ, 1998. URL: <http://www.iek.edu.ru/publish/pusl5.htm>
6. Деррида Ж. Структура, знак, игра в дискурсе гуманитарных наук. Вестник МГУ. Серия «Филология». 1995, № 5. С. 188.
7. Дрюон М. Железный король. Москва: Изд-во Эксмо, Домино, 2009. 448 с. URL: http://loveread.me/view_global.php?id=3211
8. Дрюон М. Узница Шато-Гайара. Москва: Изд-во Эксмо, Домино, 2009. 352 с. URL: http://loveread.me/view_global.php?id=3212
9. Дрюон М. Французская волчица. Москва: Изд-во Эксмо, Домино, 2010. 512 с. URL: http://loveread.me/view_global.php?id=3215
10. Дюма А. Дочка регента [Электронный ресурс]. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=21152>
11. Жачемукова Б. М., Бешукова Ф. Б. Художественная специфика жанра исторического романа. Вестник Адыгейского

- государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2011, № 1. С. 11-17. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-spetsifika-zhanra-istoricheskogo-romana>
12. История ментальностей. Историческая антропология. М., 1996. С. 47.
13. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. Новое литературное обозрение. 1996, № 22. С. 33-64.
14. Король Л. П. Историчний роман як жанровий різновид: теоретичний аспект. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. 2013, Вип. 4.11. С. 102-107. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2013_4
15. Косиков Г. К. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 52.
16. Косиков Г. К. Французское литературоведение 60-70 гг.: от структурализма к постструктурализму. М., 1998. С. 31.
17. Краткий словарь литературоведческих терминов / под ред. А. И. Тимофеева, С. В. Тураева. М., 1978. С. 57.
18. Крижовецкая О. М. Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2008. 22 с.
19. Литвиненко Н. А. Французский исторический роман первой половины XIX века. Эволюция жанра: Учебное пособие. М.: Издательство УРАО, 1999. 163 с.
20. Литвиненко Н. А. Французский исторический роман первой половины XIX века. Эволюция жанра: Дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.05. М., 1999. 431 с.
21. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема. Избранные статьи: В 3-х т. Статьи по истории русской

- литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллин: Александра, 1993, Т. 3. С. 380-388.
- 22.Лотман Ю. М. Исторические закономерности и структура текста. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 314.
- 23.Луков В. А. Французский романтизм. История зарубежной литературы XIX века в 2-х ч. М.: Просвещение, 1991, Ч. 1. С. 134-164.
- 24.Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Твер. гос. ун-т. Тверь, 2002. 140 с.
- 25.Наркирьер Ф. С. Французский роман наших дней. М., 1980. С. 19.
- 26.Ніділевич О. Популярна белетристика у французській літературі XIX ст. *Магістерські студії. Альманах*. Вип. 20. Херсон. ХДУ, 2020. С. 1-4.
- 27.Пауткин, А. И. Советский исторический роман сегодня (70-е годы). Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филология, 1978, № 4. С. 19-41.
- 28.Пахсарьян Н. Т. О литературной и социокультурной роли французского романа-фельетона XIX века [Электронный ресурс]. URL: <http://pstgu.ru/download/1236686449.pahsaryan.pdf>
- 29.Пахсарьян Н. Т. Фредерик Сулье и становление романа-фельетона во Франции XIX века. Французская литература 30-40-х гг. XIX века. Вторая проза. М.: Наука, 2006. С. 124-145.
- 30.Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Львів, 2001. 174 с.
- 31.Приймакова Н. А. Жанрово-стилевое богатство современного адыгского романа об историческом прошлом : (Поэтика сюжета). Карачаево-Черкес. гос. пед. ун-т. Майкоп : Изд-во МГТИ, 2003. 115 с.

32. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: государственное издательство художественной литературы, 1958. 568 с.
33. Серебрянский М. И. Советский исторический роман. М.: Гослитиздат, 1936. 124 с.
34. Согомоян М. К. Становление популярного романа в латиноамериканской прозе XIX века (Хорхе Исаакс, Бернардо Гимараэнс, Эдуардо Гутьеррес, Мануэль Пайно-и-Флорес): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2009. 260 с.
35. Соколов Е. Г. Аналитика масскультуры. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 280 с.
36. Сю Э. Жан Кавалье [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/sju_e/text_0040.shtml
37. Тамарченко Н. Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России. Известия АН. Серия литературы и языка. 1999, Т. 58, № 2. С. 44—53.
38. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 271-272.
39. Флоровская, О. В. Французский исторический роман XX века (60-70-е гг.). Кишинев, 1989. С. 76.
40. Французская литература 1945-1900 / Рос. акад. наук. Институт мировой литературы им. А. М. Горького; ред-кол.: Н. И. Балашов и др. М., 1995. С. 40.
41. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. школа, 2000, 2-е изд. 398 с.
42. Хализев В. Е. Основы теории литературы. М., 1994, Ч. 1. С. 106.
43. Хотимский Б. И. Герой и время. М.: Знание, 1976. 63 с.
44. Чекалов К. А. Готическая традиция в раннем творчестве Эжена Сю. Вопросы филологии. 2001, № 2. С. 107-116.

45. Чекалов К. А. Жанровый поиск раннего Э. Сю (рубеж 1830-1840 гг.). Французская литература 30-40-х гг. XIX века. Вторая проза /отв. ред. А. Д. Михайлов, К.А. Чекалов. М.: Наука, 2006. С. 146-174.
46. Чекалов К. А. Формирование массовой литературы во Франции XVII – первая треть XVIII века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 248 с.
47. Шутова И. И. Исторические романы Эжена Сю: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Пермь, 1985. 191 с.
48. Яусс Х. Р. Средневековая литература и теория жанров. Вестник МГУ. 1998, №2. С. 96.
49. Allen J. S. Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the Nineteenth Century. – Syracuse: Syracuse University Press, 1981. 304 p.
50. Angenot M. Le roman populaire: Recherches en paralittérature. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1975. 145 p.
51. Olivier-Martin J. Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1880. P., 1980.
52. Bory J.-L. Eugène Sue: le roi du roman populaire. Paris: Hachette, 1962. 448 p.
53. Boyer A.-M. La Paralittérature. Paris: PUF, 1992. 127 p.
54. Boyer A.-M. Questions de paralittérature. Poétique. 1994, № 98. P. 131-151.
55. Chaumont B. Pour une histoire à grand spectacle. Etude du motif de la fête dans le drame et le roman historique romantiques. Le Spectaculaire [en ligne]. Rennes: CELLAM, 2012, № 1. URL: http://www.cellam.fr/?page_id=841
56. Compère D. Dictionnaire du roman populaire francophone. Paris: Nouveau Monde éditions, 2007. 496 p.
57. Couégnas D. Introduction a la paralittérature. Paris: Ed. du Seuil, 1992. 200 p.

- 58.Druon M. La Louve de France [en ligne]. 49 p. URL: <https://nemaloknig.net/read-362187/>
- 59.Druon M. La Reine étranglée [en ligne]. 32 p. URL: <https://nemaloknig.net/read-362184/>
- 60.Druon M. Le roi de fer [en ligne]. 38 p. URL: <https://nemaloknig.net/read-362183/>
- 61.Dumas A. Une Fille du Régent [en ligne]. La Bibliothèque électronique du Référence électronique Québec. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas-regent.pdf>
- 62.Fondanèche D. Paralittératures. Paris: Vuibert, 2005. 734 p.
- 63.Glinoer A. La littérature frénétique. Paris: PUF, 2009. 288 p.
- 64.Granier C. Subvertir le roman-feuilleton [en ligne]. "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle: Thèse de doctorat. Paris, 2003. URL: <http://raforum.info/dissertations/spip.php?article112>
- 65.Guise R. Le roman-feuilleton et la vulgarisation des idées politiques et sociales sous la Monarchie de Juillet. Romantisme et politique 1815-1851; Colloque de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud (1966). Paris: A. Colin, 1969. P. 316-327.
- 66.Kálai S. Tout n'est que série, succession, suite et feuilleton ici-bas [en ligne]. CONTEXTES. Liège: Université de Liège, 2012, N° 10: Querelles d'écrivains (XIXe-XXIe siècles): de la dispute à la polémique. URL: <http://contextes.revues.org/4910>
- 67.Krulic B. Fascination du roman historique: Intrigues, héros et femmes fatales. Paris: Autrement, 2007. 253 p.
- 68.La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848). Textes réunis et présentés par Lise Dumasy. Grenoble: Ellug, 1999. 280 p.
- 69.Lacassin F. A la recherche de l'empire caché: mythologie du roman populaire. Paris: Julliard, 1991. 366 p.

70. Lascault G. Commencements de Dumas. L'Arc. Aix-en-Provence, 1978, № 71. P. 3-16.
71. Le roman populaire: des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960. Sous la direction de Loic Artiaga. Paris: Autrement, 2008. 186 p.
72. Lukacs G. Le roman historique. P., 1983, 2 éd.
73. Maigran L. Le roman historique à l'époque romantique. P., 1912, 2 éd.
74. Nathan M. Splendeurs et misères du roman populaire. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1991. 236 p.
75. Noe A. Romans populaires français du 19 siècle: (интернет-версия лекций) [en ligne]. URL: <http://homepage.univie.ac.at/alfred.noe/Populaire/Populaire-index.htm>
76. Olivier-Martin J. Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1880. Paris: Albin-Michel, 1980. 301 p.
77. Queffelec L. L'auteur en personne dans le roman populaire. Le Tapis Franc. Hiver, 1989, № 2. P. 12-19.
78. Quéffelec-Dumasy L. De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire. Problèmes de l'écriture populaire au XIX siècle / sous la dir. de Roger Bellet et Philippe Régnier. Limoge: PULIM, 1997. P. 263-275.
79. Quéffelec-Dumasy L. Le Roman-feuilleton français au XIX siècle. Paris: Presses universitaires de France, 1989. 127 p.
80. Rey P. L. Le roman. P., 1992. P.25.
81. Sue E. Jean Cavalier ou Les fanatiques des Cévennes. Vol. I [en ligne]. Paris: Paulin, Editeur, 1846. 251 p. URL: <https://archive.org/details/jeancavalieroule01suee>
82. Sue E. Jean Cavalier ou Les fanatiques des Cévennes. Vol. II [en ligne]. Paris: Paulin, Editeur, 1846. 247 p. URL: <https://archive.org/details/jeancavalieroule01suee>
83. Tadié J.-Y. Le roman d'aventures. Paris: PUF, 1982. 262 p.

84. Tortel J., Lacassin Fr., Noel A. Entretiens sur la paralittérature. Paris: Plon, 1970. 479 p.
85. Vaillant A., Mollier J.-Y., Sirinelli J.-F., Vallotton F. Invention littéraire et culture médiatique au XIXe siècle. Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940). Paris: PUF, 2006. P. 11-22.
86. Vareille J.-C. L'Homme masqué, le Justicier, le Détective. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989. 208 p.