

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра української та зарубіжної літератур

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Мельник Н.Г.

Реєстраційний № _____

Протокол № _____

« ____ » _____ 2022 р.

« ____ » _____ 2022 р.

Дихотомія «людина / природа» як ключ до ідейного змісту твору (на матеріалі роману Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Ведмідь»)

Магістерська робота студентки
факультету української філології
групи УАФ-м-17
другого(магістерського)рівня
спеціальності 014.01 Середня освіта
(українська мова та література),
додаткової спеціальності –
англійська мова

**Красікової Валерії
Володимирівни**

Керівник: кандидат філологічних
наук, доцент **Яременко Н.В**

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість
балів _____

Члени комісії

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

АНОТАЦІЯ

Красікова В. Дихотомія «людина / природа» як ключ до ідейного змісту твору (на матеріалі роману Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Ведмідь»). Кривий Ріг, 2022. 89 с.

У магістерській роботі досліджено способи художньої інтерпретації концептів «людина» та «природа» в романі Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповіданні В. Фолкнера «Ведмідь».

Акцентовано на презентації проблеми в світовій літературі взаємозв'язків людини та природи, висвітлено художні підходи до висвітлення ідейного змісту досліджуваних творів.

Ключові слова: ідейний зміст, роман, оповідання, екоцентризм.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	9
1.1. Жанр та ідейний зміст літературного твору в науковому осмисленні	9
1.2. Дихотомія «людина / природа» в науковій та літературній	8
інтерпретації	25
Висновки до першого розділу.....	36
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ ЛЮДИНИ І ПРИРОДИ В ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Г. МЕЛВІЛЛА «МОБІ ДІК», ПОВІСТІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ», ОПОВІДАННЯ В. ФОЛКНЕРА «ВЕДМІДЬ»).....	37
2.1. Утвердження величі природи та страху людини перед нею в романі Германа Мелвілла «Мобі Дік».....	37
2.2. Єдність і протистояння людини і природи в повісті Ернеста Гемінгвея «Старий і море»	42
2.3. Осмислення природності людини в оповіданні Вільяма Фолкнера «Ведмідь».....	50
Висновки до другого розділу	56
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ПІДХОДИ ДО ВИСВІТЛЕННЯ ДИХОТОМІЇ «ЛЮДИНА / ПРИРОДА» В РОМАНІ Г. МЕЛВІЛЛА «МОБІ ДІК», ПОВІСТІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ», ОПОВІДАННІ В. ФОЛКНЕРА «ВЕДМІДЬ»	57
3.1. Образи природних стихій як ірраціональних явищ вищого порядку	57
3.2. Образи людей як відображення екоцентричної концепції письменника.....	60
3.3. Ідейний зміст творів	63
Висновки до третього розділу	68
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	72

ДОДАТКИ.....	79
--------------	----

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення ідейного змісту літературних творів, пов'язаних із філософською проблемою відношень людини й природи, розуміння людини як частини природи, природності людини в оточуючому її світі. Нині літературознавство звертається до нових рівнів прочитання тексту, спираючись на філософські концепції, психоаналітику, феміністичну критику, семіотику тощо, розширює межі наукової інтерпретації [48 , с.1]. Тому актуальним сьогодні є дослідження літературних творів із екоцентричного погляду, визначення взаємозв'язків літератури і довкілля, осмислення проблем екологічного середовища та місця людини в ньому.

Тема магістерського дослідження – «Дихотомія людина / природа як ключ до ідейного змісту твору (на матеріалі роману Германа Мелвілла "Мобі Дік", повісті Ернеста Гемінгвея "Старий і море", оповідання Вільяма Фолкнера "Ведмідь")».

Очевидно, що проблеми місця людини в природі та розуміння нею своєї природної сутності віддавна хвилювали філософів, митців та письменників. Особливо значимими питання гармонійного співіснування людини та її природного середовища стали в ХХ столітті, коли виникла загроза знищення природи та постала необхідність її захисту. Науково-технічні здобутки людства, впевненість людини у її владі над природою призвели до трагічних наслідків і змусили прогресивних діячів культури та мистецтва стати на захист екології.

У гуманітаристиці проблема взаємозв'язку та взаємовпливу людини і природи згодом набирає морально-етичного спрямування, що відобразилося й на літературній творчості. У літературі формується цілісна антропологічна модель дійсності, коли літературний текст в одному випадку виступає інструментом, а в іншому – об'єктом дослідження людини в різних аспектах її спілкування з природою та розуміння нею свого природного походження.

Поняття тексту, його форми та змісту, як основи літературного твору, особливості, властивості та ознаки досліджували та висвітлювали вітчизняні науковці: А. Агафонова, Р. Богранд, В. Будний, М. Голянич, В. Дресслер, У. Еко, А. Загнітко, М. Зубрицька, Н. Кондратенко, І. Кочан, В. Кухаренко, Р. Савчук, О. Селиванова, Р. Стефурак та інші.

Літературний жанр як тип художньої структури творів та жанрові підходи до класифікації різних класів текстів досліджувалися такими науковцями, як: Н. Бернадська, В. Будний, О. Вечерок, А. Загнітко, І. Зимомря, М. Ільницький, О. Кеба, Н. Кондратенко, І. Корнейко, Н. Копистянська, В. Кухаренко, Ф. Локеманн, С. Ломборг, С. Нешко, О. Петрова, Н. Попова, А. Ткаченко, Ц. Тодоров та інші.

До проблеми існування людини в природі зверталися такі письменники, як: Аристотель, О. Бердник, Л. Боровиковський, В. Вітмен, М. Гоголь, О. Гончар, І. Драч, В. Забіла, П. Загребельний, Т. Еліот, О. Кобилянська, Г. Кониський, Л. Костенко, М. Костомаров, П. Куліш, А. Метлинський, П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, М. Петренко, Платон, Ф. Прокопович, Г. Сковорода, І. Срезневський, Р. Тагор, Б. Олійник, М. Рильський, Ю. Смолич, Г. Піхт, П. Тичина, І. Франко, М. Хвильовий, К. Чапек, Т. Шевченко, М. Шашкевич, Ю. Щербак та інші.

Мета дослідження: визначення художніх функцій дихотомії «людина / природа» як ключа до ідейного змісту твору (на матеріалі роману Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Ведмідь»).

Мета передбачала виконання таких завдань:

- визначити теоретичні основи дослідження: поняття «жанр» та «ідейний зміст» літературного твору;
- проаналізувати наукову та літературну рецепцію проблеми «людина / природа»;

- дослідити способи літературної інтерпретації взаємозв'язків людини і природи в романі Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповіданні В. Фолкнера «Ведмідь»;
- визначити художні функції дихотомії «людина / природа» в досліджуваних творах;
- узагальнити результати дослідження.

Об'єкт дослідження: роман Г. Мелвілла «Мобі Дік», повість Е. Гемінгвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Ведмідь».

Предмет дослідження: особливості відображення ідеї взаємозв'язку людини і природи в романі Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповіданні В. Фолкнера «Ведмідь».

Методи дослідження: методи теоретичного дослідження: вивчення наукових джерел; методи аналізу та синтезу, методи узагальнення, формалізації, індукції та дедукції; теоретичні загальнонаукові методи абстрагування, системний метод та метод класифікації, історичний та бібліографічний методи, метод зіставлення та порівняльний аналіз із пошуком аналогій.

Елементи наукової новизни одержаних результатів визначаються розробкою теорії адаптації явища дихотомії в літературі, як ключа до розуміння ідейного наповнення твору, в якій застосовано системний підхід. В центрі уваги перебуває інтерпретація у творчості письменників різних жанрів філософської проблеми існування людини в природі та природної сутності людини, системи цінностей та понять, особливостей її функціонування та трансформації її компонентів в контексті розвитку особистості та суспільства.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані під час підготовки відповідних посібників чи спецкурсів, для розробки освітніх програм та лекційних курсів по філософії, літературознавству та культурології, соціальній психології.

Апробація результатів та публікації. Матеріали дослідження були апробовані на секційному засіданні Всеукраїнської студентської наукової

конференції «Східнослов'янська філологія: здобутки та перспективи», 2021 рік.

Структура магістерської роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальна кількість сторінок в роботі – 89, із них основного тексту – 71 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Жанр та ідейний зміст літературного твору в науковому осмисленні

Проблеми кваліфікації жанрів літературних творів, визначення основних функцій та жанротворчих компонентів стали об'єктами уваги і вивчення багатьох дослідників, починаючи з античних учень та продовжуючись у різноманітних теоріях та школах у наступні періоди розвитку літературної творчості (усної та письмової).

За С. Ломборгом, «поняття жанру пов'язане з фундаментальною когнітивною потребою категоризації та сортування досвіду і вражень як засобу керування соціумом. Жанри таким чином тільки проявляються текстами, але по суті є когнітивними інструментами організації досвіду. Комунікативні процеси продукування та рецепції курируються жанровою компетенцією, яка встановлює загальну позицію при мовній взаємодії. Жанрова компетенція часто прихована і є здоровим глуздом, роблячи комунікацію безпроблемною» [58, с. 55]. Таким чином, жанрові класифікації базуються на соціальних умовностях. Тобто жанри створюються і затверджуються суспільством.

Відомо, що тексти кожного окремого жанру мають певні комунікативні цілі, особливості та зміст. І хоча визнається, що соціальні аспекти відіграють важливу роль у визначенні жанрових характеристик, насправді вони не використовуються для опису жанрів. Так проводиться більшість жанрових досліджень. Під жанром у цьому контексті розуміється процес створення тексту з метою виконання певної функції, а вибір оформлення та композиції тексту визначається призначенням і функцією жанру.

Текст – одне з фундаментальних понять сучасного літературознавства та лінгвістики. Незважаючи на цей очевидний факт, єдиного визначення тексту не існує. Натомість у літературі можна знайти багато визначень, які логічно впливають із природи самого тексту як об'єкта дослідження. Текст – явище дуже багатогранне.

За визначенням В. Кондратенка : «текст – це комплексне явище, яке передусім свідчить про ефективність мовленнєвої діяльності людини, представляючи її у вигляді мовних утворень, побудованих на основі відповідних параметрів» [24, с. 13]. «Повідомлення в письмовій формі характеризується в першу чергу семантичною і структурною завершеністю та особливим ставленням автора» [44, с. 5].

Основними ознаками тексту В. Кухаренко вважає змістову та концептуальну інформацію, висуваючи її на перший план, увесь процес інтерпретації – «скрупульозні пошуки засобів вираження концепту, що концентрує в собі результати авторського освоєння дійсності та пропаганду їх читачеві» [32, с. 80]. «специфічні характеристики лінійного твору, його зміст і фактичну інформацію автор завжди підпорядковує вираженню головної думки твору, заради якої й існує сам твір» [19, с. 152]. Як зазначає Л. Бабенко «текст не автономний і не самодостатній – він основний, але не єдиний компонент текстової діяльності. Найважливішими складовими її структури, крім тексту, є автор (адресант тексту), читач (адресат), сама відображена дійсність, знання про яку передаються в тексті, і мовна система, з якої автор вибирає мовні засоби, що дозволяють йому адекватно втілити його творчій задум» [24, с. 230].

Для точного визначення жанру тексту конкретного твору та визначення відмінностей ця робота потребує виявлення категоріальних параметрів текстів. Вийшовши з-під пера автора, текст потрапляє в руки читача, завдання якого – правильно прочитати передане автором повідомлення. Те, що автор вкладає у твір і що читач сприймає як єдине ціле на інтуїтивному рівні, має виявити, розбити на частини й проаналізувати вчений у ході дослідження. Наприклад, О. Селіванова підкреслювала, що розв'язання проблеми ієрархій категорій у текстах переважно сприяє обґрунтуванню їх природи та місця в системі мови [42].

Р. Богранд і В. Дресслер розробили сім критеріїв, за якими можна визначити як письмовий, так і усний дискурс: когерентність, когезія, ситу-

аційність, прийнятність, інтенціональність, інтертекстуальність (coherence; cohesion; situationality; acceptability; informativity; intentionality; intertextuality) [28, с. 18]. Водночас, на думку Н. Кондратенко, до основних текстових категорій належать інформаційна та комунікативна. Виділяють також категорії всередині тексту: цілісність, зв'язність, членованість. Наступним рівнем є категорії текстового дискурсу: референційність, інтерсуб'єктивність та інтертекстуальність [24, с. 23]. Щодо текстово-дискурсійних категорій, то можемо говорити про їх референційність, інтерсуб'єктивність та інтертекстуальність.

В даній роботі основними текстовими категоріями, які необхідно розглянути в аспекті жанрової приналежності тексту до певного виду літературних творів є такі :

Інформативність – категорія інформативності традиційно є однією з основних категорій художнього тексту. Термін «інформативність» указує на те, що текст слугує засобом фіксації, зберігання та передання інформації. [5, с. 191, наявність нової інформації та «ступінь новизни і несподіваності» інформації [30, с. 42].

Комунікативність – актуалізація ролі тексту з наукової точки зору в комунікативній взаємодії спричинила й виокремлення діалогічності як визначальної текстової категорії. «Принципова здатність здійснення акту комунікації, реальне змістове наповнення речення, доступне учасникам акту комунікації й так чи інакше інтерпретоване, це осмислення й розуміння того, що генерують чи сприймають як окрему одиницю спілкування» [46, с. 31].

Зв'язність тексту – текстова категорія, що опосередковує розвиток тем тексту, формування його інформаційного масиву й забезпечує інтеграцію всіх текстових рівнів з метою створення цілісності сприйняття й розуміння тексту адресатом. Зв'язність завжди розглядалася дослідниками як одна з найважливіших категорій тексту [38, с. 14].

Цілісність тексту (когерентність) – властивість тексту, яка за Н. Копистянською співвідноситься з якісно функціонально стильовою визначеністю (виразністю) тексту: епістемічною – у науковому тексті, естетичною -

в художньому, модальнологічною – в офіційно-діловому [12, с. 64]. Забезпечується основним концептом, загальним смислом тексту, відповідно до якого кожний елемент твору набуває свого закінченого сенсу [38, с. 16].

Членованість (дискретність) – тексту структурно-семантична організація тексту уможлиблює його членування: дискретність тексту спричинена дискретністю свідомості реципієнтів [42, с. 206-207]: мовці сприймають реальну дійсність тільки в розчленованому вигляді, як уявлення, образи, поняття та судження тощо. Специфікою мислення людини є те, що в безперервному потоці інформації вона намагається вибрати потрібне, проаналізувати та зробити певні висновки. Так само дискретність як текстова категорія виражає специфіку процесів породження та сприйняття тексту в розчленованому вигляді, саме тому дискретність ототожнюють із членуванням тексту [124, с. 261].

Референційність – ґрунтується на «співвідношенні модального, породженого авторською свідомістю текстового світу з реальною дійсністю, її подіями, фактами, предметами й особами» [13, с. 508], де дійсність є референтом (денотатом), а текст має знакову природу. Це рівень формування «образів світу»: реальну модель – аналітичну, симетричну щодо прототипу; квазіреальну модель реальності – синтетичну щодо прототипу; ірреальну модель диссиметричну щодо прототипу; алегоричну модель – антисиметричну щодо прототипу [24, с. 28].

Інтерсуб'єктність – Н. Кондратенко пропонує послуговуватися цим поняттям з позиції увиразнення ролі учасників комунікації у створенні та сприйнятті текстового повідомлення. Виокремлюють дві її підкатегорії – адресатності та адресантності [42, с. 228]. Чинник мовця в традиційній лінгвістиці розглядали в межах категорії модальності, тому що не існує тексту, позбавленого авторської модальності [1, с. 103]. Актуалізація чинника реципієнта навіть спричинила новий погляд і на природу літератури:

література – текст – автор – читач [21, с. 32], тобто адресат є співучасником творення змісту тексту, реципієнт стає креатором текстового змісту [17].

I. Гольтер наголошує, що: «літературний твір є результатом напруженої, часом доволі тривалої творчої роботи. Його створення охоплює декілька стадій: народження задуму, інкубація (прихований період обдумування, розробки, визрівання твору), створення тексту. Загалом це неперервний процес, який для автора розпочинається несподівано. У цій структурі народження задуму збігається з моментом внутрішнього осяяння, який постає несподівано і непередбачувано і супроводжується появою низки ідей, їх успішним вибором єдиного, оптимального варіанта» [13, с. 28].

Автор також зазначає, що кожний твір мистецтва народжується у свідомості письменника до того, як він з'являється у формі поезії чи прози. Він уже починає своє латентне (приховане) існування, коли майбутній митець може відчувати і пізнавати світ, ще не розмірковуючи над своєю творчістю. Свідомість суб'єктивна. Тому аналіз перцептивних особливостей є спробою з'ясувати оригінальність авторського творіння.

У процесі вивчення основ і відмінностей формування літературних творів різних жанрів ми вважаємо необхідним визначити такі важливі поняття, як ідея твору, зміст і форма тексту.

1. Форма тексту визначає композицію. Текстовий зміст охоплює теми та мотиви. Зміст завжди оформлене поняття, а форма змістовна. У різних текстах одне й те саме явище може проявлятися по-різному. Змістовими компонентами художнього твору є теми, ідеї, проблеми, пафос, тенденції, конфлікти, мотиви, інтриги. А. Ткаченко називає це: «частиною змісту форми. Щоб проникнути в закономірність тексту, необхідно знайти порядок в уявному безладді, проаналізувати явища в їх глибинних зв'язках і тим самим виявити системність цих явищ» [28, с. 28].

2. Ідея твору. Провідну (основну) думку твору, ядро задуму автора прийнято називати ідеєю (з грецької – першообраз) літературного твору. У справжньому художньому творі вся система образів, навіть найменші

художні деталі, служить розкриттю ідеї реципієнта. У словниках української мови слово «ідея» трактується як: «Поняття, уявлення, що відбивають дійсність у свідомості людини та виражають ставлення її до навколишнього світу. Основний принцип світогляду; переконання. Основна думка, що визначає зміст твору» [2].

Основу суб'єктивного змісту твору становлять емоційний настрій, почуття (радість, смуток тощо), які ніби огортають зображуване та оціночне ставлення автора (позитивна чи негативна критика) до того, що зображено. змальоване, неусвідомлено донесене до читача, щоб він усвідомив і емоційно пережив власну оцінку, своє особисте ставлення до того, що являє собою твір [13, с. 18]. Цей компонент змісту заведено позначати терміном пафос.

Пафос, своєю чергою, є своєрідною за своєю природою формою інтелектуально-логічного мислення, яка виступає як своєрідний узагальнений висновок з усього зображеного у творі, виражаючи певне уявлення про світ і людину. Виступає у творі як вираження і існування загальної концепції. Це інтелектуально-логічне зерно, яке ніби проростає з певності емоційних оцінок, визначених автором відповідно до його світоглядних переконань та особливостей власного світогляду, називається ідеєю твору [13, с. 18].

Масштабні твори часто містять цілі кола ідей. Сукупність ідей конкретного твору називають ідейним змістом. Але всі вони підпорядковані головній ідеї твору, яка є базовою. Паралельно з терміном «головна ідея» вживається термін «концепція» (від лат. – думка, задум). Часто буває так, що «читач краще розуміє ідею його твору, аніж сам поет», – зауважив Олександр Потебня, – «Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, у невичерпному можливому його змісті» [11, с. 37].

Тому мовна особистість письменника також відбивається в мові його твору. Сходження від зовнішньої граматичної форми до більш внутрішньої «ідеологічної» форми мови, визнаючи не лише елементи мови, але і її складові. Техніка їх поєднання пов'язана з особливостями мовного мислення і є

невіддільною ознакою мовної асоціації, структури літературної мови, виявляючись у складніших формах [48, с. 5].

Мислення відіграє головну роль у сприймальній стадії твору, воно зумовлює емоційне переживання, поглиблюючи, а не вбиваючи емоційність сприйняття твору. Етапи літературного сприйняття – це вплив, який художня література справляє на особистість читача в результаті сприйняття твору [30, с. 7].

За С. Єрмоленко використані у творі мовні засоби «не привнесені ззовні, відсутня сама структура твору», забарвлені різними образно-стилістичними відтінками та виражені автором, сплавлені ідеєю в єдину образну систему. Як відомо, аналіз художнього твору зводиться до можливості повного засвоєння комплексу ідей, реалізованих у його візуальній структурі. Ідейний зміст твору набуває свого вираження в образній системі, яка служить формою вираження ідейного змісту, а образ залежить від зовнішньої форми, художнього мовлення, яке своєрідно організовує читацьке сприйняття. Так, художнє мовлення є формою вираження образного змісту, а система образів – формою вираження ідейного змісту [16, с. 7].

Л. Булаховський стверджував, що : «мовний портрет окремих письменників, індивідуальна художня манера письма вплетена в мовний контекст цілої доби. Мовна своєрідність того чи іншого автора визначається не лише рівнем розвитку літературної мови, а й конкретно-жанровою мовною своєрідністю, соціолінгвістичними уподобаннями. На думку вчених, визначальна роль у створенні художніх образів, особливо ідейно-образних комплексів, які є творами мистецтва, належить мові. А оскільки переважає образне мислення митця, то саме художній твір найповніше розкриває ідейно-естетичну позицію письменника, його світогляд » [16, с. 3].

3. Зміст твору. Під змістом, в найзагальнішому плані, доцільно розуміти значення твору, котре випливає з його форми. Зміст може бути явним і прихованим [11, с. 36]. За І. Гольтером це: особистісне, ідейно-емоційне ставлення творця до предмета зображення, яке повною мірою реалізується

лише в процесі самого зображення і лише частково реалізується поза зображенням (читацька оцінка, дослідницька інтерпретація, у власному висловленні автора) і сприймається читачем у вигляді більш-менш об'єктивно заданої «картинки життя», що постає в суб'єктивній свідомості того, хто розповідає [13, с. 17].

Отже, зміст художнього твору має два рівні об'єктивно-суб'єктивної структури репрезентації, його узагальнена ідейна сутність, з одного боку, розкривається і втілюється в сюжетній лінії (лініях), що розгортається у творі. Більш-менш повна розповідь або фрагмент життя конкретної людської особистості, дійової особи.

Колообіг життєвих явищ, відображених у його творах, заведено називати темою. Тобто конкретна подія, яка здається об'єктом відбиття, є прихований конфлікт у ньому. Найточніше було б назвати це фабулою. Вона є предметом розповіді твору. Універсальні людські типи – це творчо винайдені людські характери, подані як узагальнені, соціально чи особистісно окреслені типи людської поведінки, що постають у творах як предмети художнього пізнання, або як індивідуальні психологічні стани, які найчастіше об'єктивно осмислюються в самому житті [13, с. 18].

Сукупність об'єктивованих елементів змісту, які є безпосередніми образними предметами твору, є водночас опосередкованим ними суб'єктивним змістом, виявом особистісного, ідейно-емоційно оцінного ставлення до предмета зображень і формою розкриття.

Зміст має об'єктивний і суб'єктивний характер і є ширшим за предмет зображення, це естетично спрямоване зображення певного предмета чи явища відповідно до світогляду автора. Передусім розглянемо основні компоненти змісту літературного твору [11, с. 37; 13, с. 19-20]:

- сюжет – це перебіг дії і порядок її розвитку, який служить у творі формою розвитку та конкретизації фабули.

- 1) категорія сюжету з'являється у зв'язку з необхідністю якось вказати на тематичні особливості зображення словесного мистецтва, динамічно, а не статично, на відміну від просторового мистецтва;
 - 2) його типи тісно пов'язані з основними ознаками сюжету, класифікація яких встановлюється на основі характеру внутрішніх зв'язків і взаємозв'язку подій, що складаються і реалізуються через хід сюжету;
 - 3) тип сюжету, у якому події пов'язані лише тимчасовими ланками, називають хронікальним. Тип сюжету, у якому події пов'язані причинно-наслідковими зв'язками, називають концентричним;
 - 4) основою внутрішньої організації сюжету як розвитку певної послідовності й ходу дії є конфлікт, тобто певна суперечність у стосунках героїв, проблема, окреслена темою твору, вирішення яких мотивує розвиток тієї чи іншої дії;
- під темою (від грец. – основоположний) розуміють послідовність подій, життєве явище чи якусь сторону людського життя, подану у творі в органічному зв'язку з проблемою. Простіше кажучи, тема – це те, що зображено у творі, що про у ньому написано;
 - у творі (особливо великому) розрізняють основну (головну) тему і другорядні (побічні) теми, підпорядковані основній темі. Так окреслюється предметне поняття – сукупність головної теми одного твору й усіх залежних від неї другорядних, а також тем, розроблених у багатьох працях кількох авторів.
 - фабула – змістовна основа, перебіг основних подій. У ньому розгортається конфліктна ситуація, окреслена темою твору, в якій вона виступає суб'єктом оповіді, формально сприймається читачем більш-менш повної картини чи фрагмента життя конкретної людини;
 - конфлікт – це крайнє загострення напруженості та суперечностей протилежних інтересів або поглядів, що призводить до агресивних дій, процесу боротьби та ускладнень. Конфлікти в художній літературі поділяють за тематикою (політичні, виробничі, побутові, естетичні, мо-

ральні та ін.), за типовістю (типові, нетипові), за питомою вагою в структурі твору (первинні, другорядні), за життєвою сферою (зовнішні, внутрішні), за об'ємом присутності у творі (головні та другорядні); за межами духовного світу (конфлікти між розумом і почуттям, обов'язком і честю тощо) та інші. Конфлікти притаманні творам усіх літературних жанрів. Різниця відбиття конфліктів: в епічних творах про конфлікт розповідається; у ліричних – відтворюється через переживання; а в драматичних – конфлікти виносяться на оцінку реципієнта;

- проблематика (грец. *problem* – труднощі, неприємності, плутанина) визначається як низка запитань, які ставить митець собі, героям, читачеві в художньому творі, національна (найширша), соціальна, психологічна, етичні, філософські (онтологічні, гносеологічні, феноменологічні та ін.) властивості.

Рівень внутрішньої форми сприяє безпосередньо розкриттю й зображенню змісту твору. Крім того, всі інші елементи змісту, зазначені вище, так чи інакше є носіями ідеологічного змісту.

Смисл твору – надзмістове інтенціонально-ідеологічне значення літературного твору. Якщо до форми твору можемо поставити питання „як?“, до змісту – „що?“, то до сенсу – „в ім'я чого?“ [11, с. 38].

4. Смисл (сенси) художнього твору безпосередньо впливає з його змісту.

Існують різні види значень цієї категорії [11, с. 38]:

- розрізняють явний (експліцитний) та прихований (імпліцитний) смисл відповідно до явного та прихованого змісту твору.

- смисл, який надає твору автор (авторський смисл), слід відрізнити від смислу, який надають твору різні покоління реципієнтів (читацький). При цьому необхідно враховувати відносну постійність авторського сенсу і постійну мінливість читацького;

- крім того, необхідно розрізнити національне та аналогічне значення сенсу (що стосується артефактів міжнародного значення) різних творів.

Узагальнене визначення поняття «жанр» – вид твору, що характеризується сукупністю формальних і змістовних ознак. У кожній сфері текстової діяльності жанрова диференціація особлива, залежно від деталей [11].

Отже, є загальні для всього мистецтва жанрові відмінності, які лише по своєму відбиваються в кожному виді. Тексти заведено поділяти на два види. Перші – виконують функцію повідомлення, мають інформаційно-змістовний характер (наукові, офіційно-ділові), інші мають експресивну та естетичну функцію та орієнтуються на форму (художня література).

За визначенням науковців С. Нешко та В. Антонова: «Літературний жанр визначено як тип художньої структури, яка має історично стійкий зміст і форму, що виявляються у низці творів. Конститутивними ознаками жанру є типологічність, структурність, змістовність, формальність, здатність виступати в класифікаційній функції. Жанр є однією із констант у розвитку літератури. У жанрі поєднано загальне й індивідуальне, старе і нове, стійке і мінливе» [39, с. 23].

З IV ст. до н.е. зберігається в європейській літературі традиція поділу літературних творів на три відносно великі групи або роди: епічний, ліричний, драматичний. Між трьома родами немає значних відмінностей і кордонів. Можливо існування творів, в змісті і формі яких помітні ознаки всіх трьох родів [39, с. 23-24].

Жанри драми – художньо освоєна дія, що вважається частиною події, її найбільш напруженою, динамічною частиною, драматичні твори завжди сюжетні; це трагедія, комедія, драма. Драматична література характеризується пристосованістю до сценічної інтерпретації.

Лірика – художньо освоєний душевний стан, переживання з акцентом на вираження почуттів, думок, а не на зображення подій: віршовані твори малого розміру з чіткою структурою, структурно-певні, і без різко виражених структурних ознак.

Жанри епосу – це прозові розповідні жанри, твори оповідної прози (епопея, роман, повість, оповідання, новела, нарис, казка, міф).

До міжродових літературних жанрів відносять байку, баладу, притчу, поему (ліричну, драматичну).

За Ц. Тодоровим: жанр – це одиниця, яку можна описати з двох різних точок зору, з точки зору емпіричного спостереження та з точки зору абстрактного аналізу. Визнається, що у зв'язку з нормами така кодифікація становить: жанр, літературний чи інший, є не що інше, як кодифікація дискурсивної природи тексту [49, с. 27].

Отже, поняття жанру з позиції літературознавства пов'язане багатоглядним явищем текстового повідомлення певного виду, тобто жанр – це група творів, що історично склалася та об'єднаних загальними ознаками змісту і форми тексту. До таких груп належать романи, повісті, поеми, елегії, оповідання, фейлетони, комедії тощо. У літературознавстві нерідко вводиться поняття літературного виду твору, це ширше поняття, ніж жанр.

Отже, жанр вважається класом комунікаційних подій із спільними комунікаційними цілями, визнаними членами спільноти дискурсу. Ці цілі визначають структуру жанру та мовні особливості [28, с. 55].

Жанри епосу – це прозові розповідні жанри, твори оповідної прози (епопея, роман, повість, оповідання, новела, нарис, казка, міф [28]).

Сучасний літературний епос має розвинену ієрархію жанрів. Жанрові класифікації, що відносяться до великих епічних жанрів, можуть ґрунтуватися на різних принципах їх розподілу залежно від часу появи, особливостей будови мови (прозова чи віршована) тощо.

Найчастіше епічні жанри об'єднують за суб'єктивним обсягом, тобто більшою чи меншою мірою охоплення дійсності. Залежно від масштабності зображення подій і доль виділяють три групи епічних жанрів. До великих жанрів належать епопея (іноді Він вважає) і роман, до середніх – повісті, оповідання, нариси, новели, фейлетони, памфлети, міфи, легенди, байки, казки, притчи [13, с. 49].

Роман (фр. roman – раніше: твір на романській мові) – велика форма епічного літературного жанру в загальному і жанровому поділі літературних

творів, зі складною структурою і великою епічною прозою (поезією). Твори висвітлюють події життя певної доби, змальовують багатогранні характери, кількість яких часто значна. Його найзагальніші характеристики: зображення людей у складних формах життєвих процесів, багатолінійність сюжетів, великий обсяг порівняно з іншими жанрами, оскільки він охоплює долі багатьох людей [13, с. 49].

«Епічний зміст роману може трактуватися як авторська концепція особистості та універсуму (а не лише реальності), як зображення стосунків, взаємозв'язків і взаємовідштовхувань суб'єктивного та об'єктивного і надприродного світу (а не тільки реальності)» [6, с. 343].

В аспекті різниці жанрів та видів творів в літературі роман можливо також вважати безпосередньо видом художньої літератури, а жанрами – його різні різновиди, наприклад, пригодницький, детективний, психологічний, роман-притча, роман-антиутопія тощо. За змістом розрізняють романи – історичні, соціально-побутові, родинно-побутові, філософські, пригодницькі, науково-фантастичні, психологічні тощо. Кілька романів одного автора, пов'язані однією темою і персонажами, об'єднуються в цикл романів [39, с. 24]. На відміну від повісті в романі основну організаційну роль відіграє не манера викладу оповіді, а сюжет, розвиток подій, які належать до великого періоду часу і дозволяють повно показати ціле людське життя, зобразити процес, що тривалий час або складне, багатостороннє явище, – сюжети, що відтворюють в хронікальній послідовності різноманітні події. Розквіт роману настає у ХІХ столітті, у ХХ столітті продовжується його розвиток.

Повість – епічний твір середньої жанрової форми, в якому ставляться серйозні, важливі морально-етичні, соціально-психологічні, філософські проблеми переважно сучасного для автора життя [39, с. 42]. У повісті серія послідовних подій пов'язана з певним часом та зосереджена в певному місці. Доля й особистість героя розкриваються в одному чи кількох епізодах повісті, які є переломними в його житті. Найчастіше говорять про серединне положення між романом і оповіданням, неоднозначність і невизначеність жанрових меж. У ній розкривається людська доля, стосунки героя з

навколишньою дійсністю. Відмінності мають кількісні, а не якісні параметри [13, с. 49].

Сюжет оповіді повісті не має аналогів, як жанр роману, але може бути ускладнений несподіваними поворотами, які додають глибини та багатогранності. Дія сюжету зосереджена навколо головного героя, на внутрішній світ якого зосереджена авторська увага. Немає помітних соціокультурних чи історичних проєкцій подій, описаних у повісті. Безпосередня участь у них головних героїв створює у творі динамічний напружений сюжет. Це узгоджується з природним перебігом звичайних подій у реальному житті. Як правило, це стосується питань етики та моралі, розвитку особистості, прояву людських якостей у неординарних чи екстремальних ситуаціях [41].

Як і романи, повісті можуть бути історичними, пригодницькими, фантастичними, детективними та побутовими. У жанровому розмаїтті психологічна фантастика, – рідкісне явище в літературі, але добре відомі жанри сатиричного роману та казки. У певному сенсі повість можна схарактеризувати як проміжний жанр між романом і оповіданням [18, с. 40].

Оповідання – малий епічний жанр художньої літератури. Хоча «сфера життя», яку можна «охопити» оповідними жанрами, практично не обмежена, найбільш традиційною особливістю естетичного вибору оповідання є «тяжіння» від життя до образів, заснованих на конкретних випадках, якась підкреслена риса людського характеру [13, с. 50].

Теорія наративного жанру оповідання розрізняє зображення однієї події та наявність двох подій (первісної та інтерпретованої) як характеристик історії. Відзначається як інтенсивний тип художньої організації часу і простору, що означає інтенсивну сукупність дій, під час яких герої перевіряються й утверджуються суспільно значущі явища за допомогою обставинних ситуацій [18, с. 40].

Обмежені вузькими сюжетними рамками оповідання унеможливають показ вчинків героїв та їхніх взаємних конфліктів, автори максимально вико-

ристовують інші художні засоби, щоб якнайповніше розкрити їхні характери. У цьому аспекті наратив функціонує як особлива форма діалогу з оповідачем. Це створює ілюзію усної розповіді в розумінні слова. Твори будуються, як правило, на спокійному розвитку сюжету. Ф. Локеман зробив спробу поділити оповідні жанри на окремі групи. Автор виділив такі основні моменти, як актуальність сфокусованої дії невеликої кількості акторів і теми, про-низані елементами новизни [20, с. 202].

Узагальнюючи все вищесказане у визначенні сутності оповідного жанру, виділимо такі характеристики як оповідь про окремі події або цілу низку подій, життя героя недостатньо деталізовано, і характер розкривається через одну чи декілька життєвих обставин, які його визначають, ідеально розкриваючи його справжню сутність.

Основні відмінності між романом, повістю та оповіданням:

1. У романі відбито історичні та суспільно значущі події. В повісті вони можуть служити лише прихованим фоном для сюжету.
2. Долі героїв роману постають в історичному чи соціально-психологічному контексті. У повісті окремі ситуації та події розкривають особистість головного героя.
3. Сюжет роману має розгалужену структуру з додатковими сюжетними лініями. Сюжет повісті простіший і побудований без подібностей, які ускладнюють його розвиток.
4. Дія роману охоплює великий період часу. Події, зображені в повісті, скуті за часом і місцем дії.
5. Проблематика роману стосується широкого кола питань. Проблеми в повісті стосуються лише деяких із них.
6. У романі герой може бути виразником філософських ідей і світоглядних позицій. Важливе значення для повісті має особистість героя, його особистісні людські якості.
7. Повість може бути подана в різних жанрах, які не узгоджуються з різними жанрами роману.

8. Оповідання на відміну від повісті та роману є оповіддю про окрему (чи окремі) події, де діє вузьке коло персонажів.

Але за твердженням багатьох науковців (С. Нешко, В. Антонов, Ц. Тодоров, О. Вечерок та інші) жанри здатні до відтворення в ході літературного процесу на його різних етапах. Літературні жанри не є застиглими субстанціями, вони живуть своїм життям і тяжіють до постійного оновлення, проте оновлення можливе, перш за все, на основі стійких ознак, що історично склалися й утворюють матрицю жанру [39, с. 23; 18, с. 12; 49, с. 24]. Літературознавець та лінгвіст Ц. Тодоров зауважує на тому, що в узагальненому вигляді сьогодні жанровий поділ літературних творів є дуже умовним, коли можливо говорити про «відмінності між двома фундаментальними, можливо, не жанрами, а способами – оповіданням і романом, причому оповідання характеризується впертим пошуком своєї власної вихідної точки – яку стирає і ховає роман. Отже, зникли не жанри «взагалі», а жанри минулого, і їх замінили інші. Говорять вже більше не про поезію та прозу, свідчення і вимисел, а про роман і оповідання, наративне і дискурсивне...» [49, с. 24].

Значний інтерес представляють і думки авторів про конкретні твори, що відповідають окремим категоріям жанрового поділу. Звідки беруться жанри? Відповідь проста. Тому що вони походять з інших жанрів. Новий жанр – це завжди перетворення одного чи кількох попередніх жанрів: шляхом інверсії, перестановки чи комбінування [49, с.25].

Тому наявність чи відсутність дистанції між творцем і уявним читачем є вирішальним фактором наповнення композиції оповідання. Про це вказують В. Будний та М. Ільницький у своїй праці «Порівняльне літературознавство». Дослідники звернули увагу на такі факти: оскільки воно позначає встановлений, повторюваний і, отже, впізнаваний тип комунікативної ситуації, в якій автори спілкуються з читачами, використовуючи спільну, колективно створену мову [7, с. 207].

Визнаючи систему автор-жанр-художній твір єдиним загальним поняттям, Н. Копистянська зокрема наголошує, що вивчення іншого твору

починається з огляду особливостей жанру, у якому автор висловлює свої світоглядні позиції. Це важливо для творів, де йдеться саме про художній текст [26, с. 3].

Таким чином, твір являє собою текстовий матеріал, який розглядається як об'єкт дослідження, а не як самостійне явище, як кластер зв'язків, адресованих у різних аспектах авторам, читачам, реаліям і мовним системам. значення. Крім того, неможливо, щоб одне визначення охопило всі аспекти розгляду такого складного явища, як текст. На цьому етапі кожен дослідник приступає до вирішення поставленого завдання і вибирає те визначення, яке найкраще співвідноситься з його точкою зору на об'єкт.

Отже, кожний літературний твір – оригінальний і неповторний, але можливо визначити загальні, повторювані в змісті і формі літературних творів властивості, ознаки та на цій підставі класифікувати літературні твори, визначаючи їх загальні риси, які відбиваються у змісті та ідейному наповненні, тобто висвітлюють світобачення автора, як основну об'єднавчу змістовну лінію.

1.2. Дихотомія «людина / природа» в науковій та літературній інтерпретації

Відповідність світоглядних дискурсів людини у природному світі та природним смислам людини пов'язана, перш за все, з тим, що цей процес має сприяти формуванню нових світоглядних уявлень і нових способів мислення, що спрямовує до пошуку шляхів подолання протиріч між духовним і матеріальним. Тому потрібне якісно нове розуміння поняття «людина / природа» та його зв'язку з дослідженням літературних можливостей в цьому контексті.

Світогляд людини – це форма регуляції її життєдіяльності: система узагальнених поглядів і переконань, що визначає її розуміння світу в цілому, її систему ціннісних орієнтацій, стратегії дій і діяльності. Тема світогляду це відносини між «людьми і світом» [31, с. 4].

Розглядаючи філософське визначення «світу» у нашому контексті можливо використати його у вужчому розумінні як базове поняття розуміння людиною свого походження та неможливості існування поза системою, яка вкладається у поняття «природа». Проблема взаємовідносин людини і природи завжди була предметом глибокого філософського аналізу. Усі видатні мислителі як минулого, так і сучасності переймалися питаннями про місце і роль людини в Універсумі.

Дихотомія в літературі визначається як роздвоєність та подається через різні бачення, які можуть виникнути внаслідок оцінки літературного твору. В одному випадку це виникає внаслідок взаємодії читачів та критиків щодо змісту даного тексту [15]. З другого боку існує поняття взаємозв'язків світосприйняття авторів в певному концепті та актуалізації ними з різних позицій важливих понять та істин. Але література, в тому числі художня відбиває загальну концепцію, яка побудована на різноманітних теоріях взаємовідносин людини з природою, які створювалися, удосконалювалися та змінювалися в залежності від розвитку людства загалом та суспільства на кожному конкретному етапі в просторі різних етноспільнот.

Становлення постнеокласичної науки наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. перш за все, пов'язано з дослідженням складних відкритих нелінійних систем. Однією з причин цієї гносіологічних трансформації став пошук оптимальних стратегій розвитку людських і природних систем у форматі «людина / природа» спрямованих на стабілізацію зв'язків між їхніми ключовими компонентами. Саме ця неможливість побудови цієї стратегії в рамках класичної науки з характерною для неї дихотомією об'єкта і суб'єкта пізнання спричинила активне панування розуму над природою. Перехід від класичних наукових парадигм до некласичних, а згодом і до постнекласичних парадигм був зумовлений також тим, що ньютоніано-картезіанська наука мала справу із закритими системами, головною рисою яких була механічна простота. Лінійність і суворий детермінізм, які принципово заперечують випадковість [23, с. 5].

Антропоцентризм когнітивних взаємодій людей з навколишнім світом спонукав дослідників розглядати конфлікт «людина-природа» як один із базових фундаментальних конфліктів, тобто різноманіття на всіх рівнях розвитку дихотомії [43]. Певні конфлікти належать до багатьох універсальних і всеосяжних (і водночас неоднозначних) спеціальних способів класифікації реальності. Це пояснюється тим, що, як неперервний принцип культури, вона лежить в основі етнічної самосвідомості. Колективні, народні та масові світоглядні уявлення проявляються в усіх сферах людської діяльності і будують світ навколо людини [57, с. 25-26].

Тому з самого початку становлення людського суспільства знання про навколишнє середовище було характерною рисою людини і необхідною умовою її виживання. Первісна людина використовувала ці знання в повсякденному житті – полюванні, рибальстві та облаштуванні житла. З часом, у міру виникнення міфології та релігії, знання про навколишнє середовище органічно вписувалися в найдавніші світоглядні системи, еволюціонували в напрямку зростання самосвідомості первісної людини, викликаного виникненням і вдосконаленням промислової діяльності. Початковий міф був надприродною вірою в богів, всемогутніх і безсмертних, але земних істот. Світ поставав як арена їх діяльності та суперництва, а людина була споглядачем цих діянь і виконавцем їхньої волі.

У міфах накопичувалися своєрідні знання про природу, космос, саму людину, умови її буття, форми спілкування тощо. Природа зображувалася за аналогією з людьми та закономірностями їх життя, тобто люди живуть у міфах, це їхній світ, оселя. Первісні люди антропоморфізують природу, не відокремлюють себе від неї, сили природи постають у вигляді людей – богів. Сукупність міфів утворює людський світ, загальну оселю, тобто буття, споріднене з екологічним знанням. Пояснення природних і соціальних явищ, а також світу в цілому зводилося до пояснення їх походження або утворення. Міфологія пояснювала явища дією певних духів, тобто тлумачила реальність шляхом поєднання причин і наслідків (результатів). У міфах немає розрізнення об'єкта (або думки про нього) та суб'єкта пізнання; предмета і

знака; речі та слова; генезису і сутності явищ; вигадки, фантазії та дійсності; просторових і часових відносин; реального та надприродного; виокремлення ознак предмета залежить не від його об'єктивних характеристик, а від суб'єктивної позиції носія міфу; випадкове, хаотичне, одиничне, неповторне не протистоїть необхідному, закономірному, повторюваному тощо [23, с. 10-12]. Утилітарно-прагматичне ставлення до природи та її обожнювання достатньо зображене в епічній поезії Гесіода і Гомера. Однак у цих творах, як зазначає М. Кисельов, поряд із міфологічними уявленнями з'являються певні елементи раціональності, які не суперечать один одному. Гомер ототожнює природу із дзеркалом, в якому людина починає сприймати себе, пізнає свій внутрішній світ. Але якщо у міфі природа відокремлена від світу людей, а людина повністю розчинена у ній, то вже в епосі Гомера «природа завжди об'ємна, а людина космічна».

У добу античності з'являється співвідношення Всесвіту як «макрокосмосу» та людини як «мікрокосмосу». Космос уявляється вже не абстрагованою моделлю Всесвіту, а усвідомлюється людиною як людський світ. Цей світ вічний і невмирущий, на відміну від людського життя. Таким чином, зовнішній світ починає з'єднуватися зі світом людським, тобто «соціалізується» [23, с. 10].

Як зазначають В. Шинкарук та О. Яценко, «уявлення про світ, які формувалися у їх сукупності, і були першою формою світогляду. За своєю суттю вони були родовим самоусвідомленням людини – усвідомленням родом (племенем) себе як суб'єкта колективної діяльності в освоєному нею [людиною] природному середовищі та водночас усвідомленням останнього як «світу» його життя й діяльності, пов'язаної з ним також і кровними зв'язками. Таким чином, об'єктивний світ у світогляді вже із самого початку відбивався у його відношенні до людини, відбивався крізь призму відносин, життєвих цілей та інтересів людини» [56, с. 13].

Перехід від міфологічного до раціонального відбиття об'єктивної реальності, від «міфу до логосу» античні мислителі здійснювали через космогонію. Таким чином, з розвитком наукових знань відбувся перехід від первісної космогонії до «фізики» як до загального вчення про природу, тобто через космогонію визначалося місце людини у світі. Одним з головних тогочасних методів пізнання стає метод аналогій, запозичений із явищ органічного та людського світу, коли йшлося про Космос, і, навпаки, з астрономії, біології, коли мова велася про соціальну природу людини [22, с. 11-12].

Накопичення і розвиток елементів раціональності та конкретно наукового знання створили передумови для відкидання античними мислителями первісної космогонії та звернення уваги на «фізику». Почався процес пошуку первісної основи буття. Слід зауважити, що грецький термін «*physis*» значно ширший за змістом, ніж термін «природа». Греки частково уявляли *Physis* як сукупність буття, яке перебуває в постійному русі, включаючи в себе і людину, частково – як ідеальний засновок, сутність цього буття. Грекам не спадало на думку протиставляти *Physis* людині. Але це зробив Р. Декарт, сформулювавши своє визначення природи. Р. Декарт спрямовує свої аргументи проти уявлення, поширеного в добу Відродження, про те, що світ – це другий Бог [23, с. 13].

За часів античності також відбувалися посутні зміни світоглядного та теоретико-пізнавального характеру, вперше було зосереджено увагу на взаємозв'язку результату і методу пізнання. На зміну прямому отождоженню людини і природи, людини та суспільства, матеріального й ідеального, поняття й образу приходять їх розмежування, розрізнення, протиставлення.

Реальні об'єкти в процесі їх пізнання замінюються ідеальними та виступають як абстракції, що ними оперує мислення.

Ці зв'язки та відносини між ними, операції з ними беруть початок із практичної діяльності людини, але при цьому зберігається традиція розглядати світ у цілому, як єдність. Тут простежуються сутнісні ознаки космологічно-цілісного підходу в пізнанні. Він узагалі відповідає орієнтованості

донаукових методів пізнання природи. У період становлення родових суспільних відносин формується уявлення про ставлення людини до природи. Однією зі світоглядних засад у ставленні до природи була ідея гармонії людини з природою. Тому сама ідея перетворення і зміни природи чужа для античної людини. Через соціальну опосередкованість (наприклад, становище раба) у греків відбулося спочатку зречення людини від природи, далі – самозречення. Отже, наприкінці існування античної цивілізації сталося переосмислення світорозуміння, яке спиралося на тезу про єдність людини та природи [23, с. 13-14].

Античні мислителі, попри слабкий розвиток техніки та практичну відсутність експериментального методу пізнання, зробили спробу протиставити міфологічній картині світу первісного устрою космоцентризм, який за своєю суттю є міфологічним. На зміну космогонічним ученням (про походження світу), космології (вченню про устрій Всесвіту) прийшли онтологія й етика. Усі вони характеризують античну філософію, метою якої було обґрунтувати раціональну світобудову [3]. Пізніше, коли почався розпад міфологічного світогляду, міфи постали як відбиття дійсності, відмінної від людської. «Вихід із світу міфології полягає в тому, що їх духовне навантаження і забарвлення відходять убік або зникають, а на передній план виходять логічні структури у більш-менш чистому вигляді» [8, с. 19].

У добу Середньовіччя з появою релігійного світогляду відбулося виокремлення людини з природного середовища, в якому вона жила. Позначився перехід від розгляду природи як безособового космічного коло обігу, в якому перебувала людина, до дослідження її внутрішнього світу, пізнання сутності її духу, яке супроводжувалося зреченням від світу й аскетизмом. Людина, яка жила в добу Середньовіччя, не ототожнювала себе з природою та не ставила собі за мету об'єктивне вивчення природних явищ. Природу вона сприймала не механічно, а як живий організм, що був створений творцем і містив у собі таємні сутності божественного плану творіння. Великого значення для тогочасної людини набуло пізнання свого внутрішнього світу, яке мало більше

відношення до Бога, ніж вивчення природи, що вважалося «суєтою світською»[25].

При цьому природні стани речей трактувалися як знаки, смислом яких є ідеї, закладені у світ Богом. Пізнання речі ототожнювалося з відчуттям ідеї шляхом аналогії, симпатії чи антипатії між речами, що свідчило про Божий промисел. Сама ж природа не сприймалася як система об'єктів і процесів, що розвиваються відповідно до природних законів, а розглядалася як текст, що був написаний «божими письменами», тобто природа трактувалася як книга, яку можна прочитати і яку мав знати дослідник. Однак, на противагу міфології, релігія в пізнанні світу, поясненні його причин та основ виходить за межі земного світу. Вона створює у свідомості людей світ надзвичайного, робить спробу пояснення із цієї позиції розвитку природи, суспільства та людини. В епоху Середньовіччя люди майже повністю відриваються від природи і стають духовними особами. Божественний порядок знаходиться в центрі філософських досліджень того часу. Уже в епоху Відродження люди, здається, знову повернулися до природи, але, як і *Homo sapiens*, у дещо іншій формі, і опрацьовували явища суспільного життя та зовнішнього світу [9, с. 137].

Наприкінці епохи Відродження суспільство усвідомило, що не людина панує над природою, а природа є основою Всесвіту. Подвійність світу як особливість релігії виявляється в тому, що буття постає у двох формах. Як світ природи, де людина є частиною природи, і як світ надприродний – як світ безсмертного життя. Душа, суто духовний світ. На відміну від міфу про те, що природний світ є самодостатнім, у релігії природа походить від свого духовного походження як самодостатності [31, с. 5].

Канадський індолог Г. Ковард довгий час займався цими філософськими питаннями. Він запропонував назвати сукупність уявлень про природу в будь-якій релігії «екологічною теологією», назвавши її ідеалістичною індуїстською екологією, що характеризується дуже благородним і співчутливим ставленням до природи [50, с. 2].

Починаючи з Нового часу та майже до середини ХХ століття у суспільних відносинах та в літературних текстах природа виступала як об'єкт (система об'єктів), який людина використовує для задоволення власних потреб; до живої та неживої природи людина ставиться не просто як хазяїн і навіть не просто як господар, а як перетворювач та руйнівник. К. Лінней порівнював природу з людською спільнотою, яка живе за певними законами. Так у працях К. Ліннея простежується думка про сталість у природі та взаємодії між людиною і природою, суспільством і природою. К. Рульє сформулював принцип тісного взаємозв'язку організму з навколишнім середовищем і безперервного їх розвитку [23, с. 35].

Таким чином, під антропоцентризмом (натуралізмом) розуміються ті випадки, коли історія людства є людською / природньою (занурена в людське / природнє, оскільки її предмет – «людина / природа»), що здійснюється і розповідається людиною / природою (визначена через людське / природнє, оскільки її діяч – «людина / природа») [4, с. 5]. Наприклад, в індуїзмі немає дихотомії «людина / природа», людські та нелюдські основи завжди безперервні та перетікають одна в одну. Люди не мають виключних прав на почуття, відчуття та емоції. Таким чином, індуїстський світогляд має високу емпатію до природи, що випливає з її тоталітаризму, коли мікрокосм дорівнює макрокосму, а весь світ є частиною єдиного цілого, яке своєю чергою належить частиною божественного джерела [50, с. 2].

Досліджуючи питання дихотомії «людина / природа» в українській літературі, можливо навести як приклад, думку видатного мислителя, філософа та літератора Івана Франка. Він наголошує, що «мова йде не про якісь окремі світи, які не мають ні з чим зв'язку, але що то є тільки різні вияви однієї сили» [52, с. 35].

Людина, за І. Франком, – є частиною природи і створений нею, з нею та всередині неї. Люди не можуть мислити ізольовано від природи. Тільки в контексті природи можна відтворити життя людини, і навіть життя суспільства. Іван Франко наголошував, що образ природи, її символіка

органічно вливається з найдавніших часів у художнє мислення та культури різних народів, породжуючи власний національний світ.

М. Ткачук зазначає: «Український фольклор пройнятий ідеєю єдності «людини / природи», або антропоморфізмом, що згодом так органічно втілили у творах українські поети-романтики: Левко Боровиковський, Віктор Забіла, Михайло Петренко, Ізмаїл Срезневський, Микола Костомаров, Амвросій Метлинський, Маркіян Шашкевич й особливо Тарас Шевченко, в міфопоетиці якого, зокрема в його романтичних баладах, людина невіддільна від світу природи, навіть відчуваючи метаморфоз, вона перетворюється на тополю» [48, с. 54].

Таким чином відбилися народні уявлення про життя і смерть, про життєдайну силу праці, добро і зло, любов і розлуку – все це осмислюється в символічних образах, що становлять особливу знакову систему українства, в якій відбилася ментальність народу. В уявленнях українців про світ природи та людини, у фольклорі та професійному мистецтві втілюється синкретизм мислення людини. Тут осмислюється все розмаїття її зв'язків, вміння письменника поринути у потаємний сенс буття світу, у якому людина виступає або його гармонійною частиною, або жорстоким руйнівником.

Загалом в українському письменстві тема природи та її ролі у житті людини та народу, її значення у формуванні духовного світу індивідуума завжди займало одне з головних місць. За часів М. Рильського у світовій поезії активно висвітлювалася тема людини та природи. Поети-урбаністи віщували тотальну машинізацію життя, що витіснить природу з людини. На цьому наголошував О. Гончар. З натхненням видатного художника М. Рильський писав: *«Люби природу не як символ / Душі своєї, / Люби природу не для себе, / Люби для неї. / У ній висоти незмірні / І святі глибини»*[14, с. 155].

Дихотомія природи і людини у песимістичному протиставленні технічного прогресу регресу свідомого природного початку в людині та потреба розв'язувати ці гострі суперечливі питання відзеркалена у творчості:

Ю. Смолича, К. Чапека, О. Бердника, І. Драча, П. Загребельного, Б. Олійника, О. Кобилянської, Ю. Щербака, Л. Костенко та інших.

Т. Шевченко, М. Гоголь, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, П. Мирний, П. Тичина, М. Хвильовий та інші українські митці слова вдавалися до опису, через який моделювали художню картину протистояння або об'єднання «людина / природа» [40]. Відомий літературознавець Г. Клочек стверджує, що великий інтерес українських письменників до дихотомії «людина / природа» «визначається національною ментальністю» [40, с. 252-254].

В. Вітмен у збірці «Листя трави» підносить красу природи і велич життя, а Т. Еліот відтворює драму існування природи в протистоянні з людиною та песимілізує загибель усього живого, що з його точки зору передбачувано. Рабіндранат Тагор висловив думку, що ми відчуваємо себе в природі, саме там людина є собою. Бенгальський поет показав, що природа тонко відображена в людині [29, с. 53].

Німецький філософ ХХ століття Георг Піхт вважав, що ми індивідуальні завдяки природі: людина зобов'язана природі тим, що вона може бути людиною. Це пов'язано не тільки з її вегетативним існуванням, а й з тим, що частина природи людини піднесена до рівня духовного розвитку [35, с. 69].

Отже, якщо первісна людина не була здатна виокремити себе з природного середовища, але вже починала виражати своє ставлення до природи у різних формах «донаукового мислення», наприклад, у міфотворчості, а поява міфологічного пізнання, з одного боку, вказувала на допитливість і намагання вижити у боротьбі з природою, а з іншого – свідчила про відірваність людської думки від дійсності. Це виявляється у фантастичному відображенні дійсності та являє собою несвідомо-художні переробки природи і суспільства людською фантазією. Згодом наукове пізнання, уособлене філософії, психології, етиці та літературі стало важливим чинником для висвітлення проблем, як людина сприймає природу, як в історичному вимірі змінюються уявлення людини про природу, як у художньому дискурсі відбиваються сучасні проблеми людства у

протиставленні себе природі. При цьому немає сумніву, що кожна культура, відповідно й художня література сформувала своє ставлення до природи, своє розуміння цієї проблематики.

Висновки до першого розділу

Отже, у процесі вивчення основ і відмінностей формування літературних творів різних жанрів ми вважаємо необхідним визначити такі важливі поняття, як: ідея твору, зміст і форма тексту.

Відповідність світоглядних дискурсів людини у природному світі та природним смислам людини пов'язана, перш за все, з тим, що цей процес має сприяти формуванню нових світоглядних уявлень і нових способів мислення, що спрямовує до пошуку шляхів подолання протиріч між духовним і матеріальним. Тому потрібне якісно нове розуміння поняття «людина / природа» та його зв'язку з дослідженням літературних можливостей в цьому контексті.

Проблема взаємовідносин людини і природи завжди була предметом глибокого філософського аналізу. Усі видатні мислителі як минулого, так і сучасності переймалися питаннями про місце і роль людини в Універсумі.

Дихотомія в літературі визначається як роздвоєність та подається через різні бачення, які можуть виникнути внаслідок оцінки літературного твору.

Художня література відбиває загальну концепцію, яка побудована на різноманітних теоріях взаємовідносин людини з природою, що створювалися, удосконалювалися та змінювалися в залежності від розвитку людства загалом та суспільства на кожному конкретному етапі в просторі різних етноспільнот.

Від початку становлення людського суспільства знання про навколишнє середовище було характерною рисою людини і необхідною умовою її виживання.

Із розвитком наукових знань відбувся об'єктивний перехід від первісної космогонії до «фізики» як до загального вчення про природу. Однією зі світоглядних засад у ставленні до природи була ідея гармонії людини з природою.

Ідея єдності людини і природи яскраво презентована в фольклорі різних народів. У літературі найвищого розквіту вона набула в період романтизму. В пізніші періоди чимало письменників також зверталися до осмислення дихотомії «людина / природа» (В. Вітмен, Т. Еліот, Р. Тагор та ін.).

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ ЛЮДИНИ І ПРИРОДИ В ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Г. МЕЛВІЛЛА «МОБІ ДІК», ПОВІСТІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ», ОПОВІДАННЯ В. ФОЛКНЕРА «ВЕДМІДЬ»)

2.1. Утвердження величі природи та страху людини перед нею в романі Г. Мелвілла «Мобі Дік»

«Мобі Дік» Германа Мелвілла можна назвати «кризовим» твором, написаним в епоху перелому. Переосмислювалися американські міфи і ідеали, і американські романтики, що успадкували просвітників, серед багатьох мислячих людей намагалися художньо осягнути природу конфліктів, що розігруються, або навіть побудувати на практиці безконфліктну модель світу. О. Горенко зазначає, що багатьом сучасникам Г. Мелвілла належним чином віддати належне визнання твору завалила філософська глибина роману, який став символом не лише американської культури XIX століття, а й творчості самого автора, і природа цього символізму парадоксальна. Мобі Дік підняв рівень національної літератури на небувалу висоту, але популярність автора різко впала через нерозуміння серед широкої публіки. А після смерті, у двадцятих роках XX століття, Г. Мелвілл привернув увагу багатьох критиків, літературознавців і читачів. Відтоді й до сьогодні не згасає хвиля інтересу до творчих здобутків цього талановитого й самотнього митця [36, с. 3].

Автор порівнює творчий внесок Г. Мелвілла з творчістю У. Шекспіра, М. Сервантеса, А. Данте, Д. Мільтона, Д. Джойса, митця, який виходив за межі національних проблем, розмірковував над загальнолюдськими проблемами та постійно досліджував нові можливості, додаючи своє ім'я до когорти митців, які дають відповідь на глобальне питання, на яке дуже важко відповісти. Увага письменника була спрямована не на особистість, а на все-світ. Насамперед він прагнув дослідити «існування вищих сил» у глибинній сутності, з'ясувати

природу їхнього впливу на людство, зрозуміти трансцендентні явища, абсолютно незбагненні.

Цікаво відзначити, що біографія цього письменника тісно пов'язана з романом 1851 року «Мобі Дік, або Білий кит», який є предметом цього дослідження. Герман Мелвілл народився 1 серпня 1819 року в заможній і шанованій купецькій родині в Нью-Йорку. Рано втративши батька, влаштувався матросом на корабель [36, с. 37].

Після довгих поневірянь, коли тривала подорож не принесла йому грошей, але накопичивши величезну кількість вражень, письменник зібрав матеріал для написання по суті великого роману (автобіографічний роман «Тайпей» 1846 р., «Ому» 1847 р., «Радберн» 1849 р. та «Білий бушлат» 1850 р.). Створені на основі біографічного матеріалу, вони належали до жанру «морських» романів, твори Г. Мелвілла набули зовсім нової якості. Америка перетворена на могутні елементи, які повністю розкривають справжню природу кожної людини [36, с. 37] (Додаток А).

«Мобі Дік, або Білий кит» написаний у 1851 році не приніс авторові слави, але Г. Мелвілл відчував відповідальність за свою роботу і працював з великим ентузіазмом. Сьогодні ця робота вважається вершиною його творчості. Сучасники, мабуть, не оцінили цей випереджаючий свій час шедевр. Вони не могли ані зрозуміти, ані погодитися з запропонованим письменниками неортодоксальним світоглядом [36, с. 5-6]. Ю. Ковальов сказав, що такою була доля Германа Мелвілла, одного з найвидатніших американських романістів ХІХ століття. Сучасники не розуміли й не оцінювали його кращого твору [37, с. 5].

Причина такої зневаги до творчості письменника може бути в тому, що на відміну від багатьох своїх попередників та сучасників, Г. Мелвілл, акумулювавши напрацювання романтичної думки, у метафізичних пошуках відповіді на питання про долі нації та світу не виробив «рятівної» програми, не виробив чітких пояснень та аргументів. Створюючи свій романтичний епос, письменник переосмислював сам романтизм, поставивши під сумнів його

основи. Він дійшов до заперечення оптимістичного «божественного розуму» і в людині, і в природі.

У ньому загострення уваги відбувається на темах егоїзму, нарцисизму, самообману, зради, загальності зла, неминучого краху, згубності ізоляції та замикання в собі, небезпеки правди та необхідності ілюзій, перешкод, що стоять на шляху до точного сприйняття реальності, зіткнення з ворожим є своєрідним акцентом на проблемі дії на людину різних сил, на «людському факторі», який відчувається обставинами, на дилемах, перед якими стоїть людина.

Але загальна концепція твору, на нашу думку, не в тільки цьому. Могутня стихія, природна сила, яка примушує підкоритися її волі, маючи для цього величезну кількість засобів. Всі бажання, прагнення та дії стикаються з цією силою та розчиняються в ній і тільки щасливий випадок, а також часткової не завжди – винахідливість і загальнолюдські цінності допоможуть врятуватися. Символ океану в романі стає синонімом всього світу, якщо людина опиняється з ним віч-на-віч. Порядок речей змінюється для тих, хто потрапив у полон стихії, або ті, хто в силу незрозумілих причин хоче перевірити свої сили та удачу.

Однак Г. Мелвілл наводить вагомий аргумент, який має знати кожний, хто наважиться поринути у простір океану чи опиниться в його владі: *«Проте море – одвічний ворог не лише для людини, яка є для нього чужою; воно ворогує і з власним поріддям; гірше від того персидського хазяїна, що вбив своїх гостей, воно не є милосердним навіть до тих, кого створило. Наче люта тигриця у джунглях, що може придушити своїх дитинчат, море викидає на скелі найдужчих китів і лишає їх там лежати серед уламків розбитих суден. Море не знає жалю, не визнає нічиєї влади, окрім своєї власної. Мов оскажений бойовий кінь, що згубив свого вершника, важко дихає і реве океан – володар нашої планети»* [36, с. 286].

Автор роману стикнувся з цим могутнім явищем, яке називає володарем та, виходячи із своїх власних вражень і світосприйняття долучає читача до

надзвичайного та нового для нього світу із щирим бажанням зацікавити та попередити одночасно. Той світ, в який вводить своїх читачів письменник не є зрозумілим, його закони достеменно не знає жодна людина, він наповнений різноманітним життям, в ньому присутня своя стихійна жахлива гармонія:

«Подумайте, яке підступне море; які жахливі створіння пропливають під водою, майже невидимі, ховаючись, мов зрадники, під покривом осяйної блакиті. Подумайте, якою диявольською красою сяють найжорстокіші із його жителів – наприклад, акули у своїй досконалій подобі. І ще подумайте про криваві закони моря; адже всі його жителі полюють одне на одного і ворогують, відколи створений світ» [36, с. 286].

Білий Кит стає уособленням всюдисущого змісту стихії, коли він присутній одразу в декількох місцях та одночасно невловимий. Автор дуже докладно та неодноразово дає пояснення щодо Мобі Діка (Білого Кита), наголошуючи на важливості цих повідомлень, які мають викликати рефлексію щодо його застережень: *«Серед марновірних людей існували неймовірні розповіді про Білого Кита; в одній із цих розповідей ішлося про те, що Мобі Дік всюдисущий, що його в один і той самий час бачили під різними широтами. Слід завважити, що з певної точки зору таке твердження не було позбавлене деякого особливого, надприродного відтінку правдивості. Річ у тім, що таємниці морської течії недоступні навіть ученим; і таємничі підводні шляхи кашалотів теж здебільшого є незбагненними для китобоїв; ...» [36, с. 198].*

Але є декілька основних наративів, абсолютно конкретних, які не викликають сумнівів щодо світоглядної позиції автора, коли людина не може і не повинна повністю підкорятися могутнім стихіям, має бути щось непорушне, суто людське на противагу жахливому і досконалому Порядку, за що потрібно міцно триматися та ні в якому разі не загубити, оскільки вороття вже не буде: *«Подумайте про все це; а тоді погляньте на нашу зелену, лагідну, мирну землю; порівняйте їх, море і землю; чи не здається вам, що ці два світи дивним чином нагадують ваш внутрішній світ? Як цей страшний океан оточує зелену землю, такі в людській душі є свій острівець Таїті, сповнений*

миру та спокою, проте оточений страхіттями незнаного життя. Не дай Бог тобі покинути цей острівець, бо ти не повернешся туди вже ніколи!» [36, с. 286].

Але потрібно зауважити, що символи саме китобійного судна та його команди дає чітке посилення про можливість не тільки полювання природної стихії на людину, а і зворотних процесів, коли людина полює на сильну морську тварину. Для запобігання виявлення читачами емпатії відносно майже еталонного образу Мобі Діка, автор нагадує, що море є підступним, а жахливі створіння ховаються під його блакиттю. Тобто бажання виловити та вбити тварину, з точки зору Г. Мелвілла є виправданим, але питання все ж залишається спірним.

Це можливо трактувати також як заклик до обережності, небезпечності зухвальства, але все ж до існування можливості не здаватися стихії, бути готовим до спротиву. Однак фінал свідчить, що автор розглядає в цьому контексті та з огляду на розвиток подій, саме аспект удачі як головний аргумент боротьби людини з природними законами, одночасно не виключаючи виявлення природного єства людини та певного міфологічного прийняття, схвалення природою надлюдських зусиль: *«...я весь день і всю ніч плавав у відкритому морі, на легких хвилях, що наче хлюпотіли мені відхідну. Акули, не зважаючи на мене, пропливали осторонь – так, наче паці в них були замкнені на засув; дикі морські яструби ширяли вгорі, ніби вклавши дзьоби в чохли. На другий день я побачив вітрило – все ближче, ближче; і нарешті мене підібрав корабель» [36, с. 548].*

Отже, символи стають засобами автора для відбиття свого світогляду та одночасно досвіду взаємодії із могутніми силами в системах «людина / природа». Г. Мелвілл залучає читачів до цікавого, складного за концепцією та ідейним наповненням твору, змушуючи частину істин приймати на віру, а щодо іншого долучати мислення та увагу, розвиваючи свій інтелектуальний потенціал, прагнучи проникнути у складні закони поведінки людини в надзвичайно складних ситуаціях взаємодії з могутніми природними силами. У

протистоянні їм та готовності в цьому випадку до драматичного фіналу, однак із певними зауваженнями в деяких щасливих випадках.

2.2. Єдність і протистояння людини і природи в повісті Е. Гемінгвея «Старий і море»

У творі Ернеста Хемінгуея, американського письменника втраченого покоління «Старий і море», вражає непохитне смирення та наполегливість старого Сантьяго, який не відступає від свого початкового наміру. Розповідь про море в інтерпретації Е. Гемінгвея стала для багатьох поколінь читачів уособленням самого автора та одним з найвідоміших творів світового фонду художньої літературної творчості. Письменника хвилюють люди, чії вчинки, помисли і справи заслуговують глибокої поваги, а багатостраждальна доля – щирого співчуття. З самого початку творчість письменника пройнята моральними мотивами, спрямованими на осмислення характеру вчинків, що пронизують сутність характерів і вплітаються у біографії героїв.

Вперше сюжет про старого, який зловив рибу, а її з'їли акули, Е. Гемінгвей написав ще в 1936 році в нарисі «На блакитній воді», але, як казав сам Ернест Гемінгвей, знадобилося цілих 15 років, щоб створити справжнього старого і справжнього хлопчика. Сучасні художники створили широкий ряд ілюстрацій у новітніх стилях за найвідомішим твором письменника, зокрема до найперших та сучасних видань [34] (Додаток Б).

Історія вперше з'явилася в журналі «Life» у вересні 1952 року. В. Фолкнер сказав, прочитавши її, що можливо, час покаже, що це найкраще з усього, що було написано ним та його сучасниками. Цього разу він знайшов Бога, Творця. За повість «Старий і море» Е. Гемінгвей отримав Пулітцерівську премію, через рік – Нобелівську премію [45, с. 7].

Е. Гемінгвей часто вводить своїх героїв у небезпеку, збагачуючи їхній життєвий досвід драматичними подіями у світі, які унеможливають

безтурботне та розмірене життя. Автобіографічні подібності допомагають визначити життєві та громадські пріоритети героя, розкрити його домінуючі риси. Потрібно також зазначити, що такі домінантні характеристики героїв підтримуються наявністю культу власного досвіду.

Свою першу вудку Е. Гемінгвею подарував батько, коли йому було три роки. До восьми років він уже знав кожне дерево, кожну квітку, кожного птаха та звіра, які належали до флори та фауни Середнього Заходу. Але, можливо, найбільше він любив рибу та був чудовим рибалкою. Він виграв багато спортивних змагань і одного разу зловив найбільшу летючу рибу, яку коли-небудь ловили в Атлантичному океані. Він вважав рибальство двобоєм, і щоб двобій був справедливим – людська сила проти меча риби – не використовував сучасних снастей, а лише гачки. Кубинський рибалка – а він полював у Гольфстрімі, де водиться велика риба – сказав, що він справжній боєць. Шкіпер яхти Е. Гемінгвея згадав радість, яку відчув, коли Тато, як називали письменника, сів на корабель. Одного разу вони побачили човен, який плів на нечуваній швидкості, оскільки величезна риба тягла його на волосіні. У човні сиділи старий і хлопчик. Коли човен Е. Гемінгвея наблизився, старий страшенно розсердився, оскільки не хотів, щоб його турбували під час процесу полювання на велику здобич. Е. Гемінгвей наказав відійти та спостерігав здалеку за битвою між рибалками та марліном. Тоді вони згорнули для них бутерброди з бараниною та шинкою та наздогнали човен старого рибалки, який знову почав лаятися, рибалці поклали бутерброди та дали можливість спокійно рибалити [45, с.1].

Ернест Гемінгвей описав цей випадок у повісті «Старий і море» таким чином: *«То був старий рибалка, що промишляв на Гольфстрімі сам-один у своєму човні. Ось уже вісімдесят чотири дні він виходив у море й не піймав жодної рибини. Перші сорок днів з ним був хлопець. Та по тих сорока нещасливих днях хлопцеві батьки сказали, що старий тепер рішуче й безповоротно салао, цебто геть безталанний, і звелили синові перейти до іншого рибалки... Долоні старого були посічені глибокими поперечними рубцями від плетеної жилки, якою він тягнув з води велику рибу. Та жоден з*

тих рубців не був свіжий – усі старі, як борозни на пересохлій землі. Геть усе в ньому було старе, крім очей, а вони мали колір моря і блищали весело й непереможно...» [12, с.1].

Повість «Старий і море» Ернеста Гемінгвея (1899-1961) є одним із найвідоміших творів не лише художньої спадщини великого американського письменника, а й усієї літератури ХХ століття. Наративні алегорії відзначають подих великого світу, долі людини і людства, природи і суспільства, важливі питання ХХ століття про ставлення до себе та інших. Рефлексії мистецтва, філософії та психології – важлива й складна проблема того часу, яка є важливою у важкі та тривожні часи [55, с. 124].

Одним із головних питань, розкритих у творі є взаємовідносини людини і природи. З одного боку, Сантьяго має органічний зв'язок з природою. Старий захоплюється красою і величчю природи, побожно схиляється перед її вищою мудрістю і грізною силою, щиро співчуває тендітним створінням природи. Він також визнає себе частиною природи. З іншого боку, письменник змальовує драматичний конфлікт людини з природою. Саме це означає боротьба рибалки з рибою і боротьба з акулами. У цій боротьбі старий виявляє ненав'язливий героїзм. Знову і знову він мужньо витримує нерівний бій в умовах, що загрожують йому смертю. У загальнофілософському контексті повісті його конфлікт між рибою та акулою набуває характеру боротьби із «злою долею» і його власна боротьба – зі своєю старістю, слабкістю, сумнівами та відчаєм.

Сам Е. Гемінгвей заявляє, що «справжнім прототипом» є механік його корабля Карлос Гутьєррес. Як бачимо, сам письменник не міг і не хотів зупинитися на своєму виборі, тобто вказувати на когось одного. Адже митець створив художній образ свого героя, додавши до окремих рис певного прототипу особистості риси інших людей цієї професії. «Я знав людину, яка, як і Сантьяго, боровся з рибою. У той час я знав, що з ним сталося на кораблі. Я взяв людину і уявив, що він перебуває в подібній ситуації» [5, с. 44- 45]. Тому письменник створив образи, які поєднували національну самосвідомість із високими загальнолюдськими якостями.

Численні дослідники у розвідках про життя і творчість Е. Гемінгвея зазначають, що дійсність, у якій жив та писав свої твори Е. Гемінгвей вибудовувалася для нього як мозаїка з малих і великих трагедій, «самотність серед людей приречена перемогти людські спроби знайти себе, певні не-змінні духовні цінності, моральні ідеали» [54, с. 273].

У християнському трактуванні риба – символ відродження води, символ хрещення. Риб шанують як символ зародження життя відповідно до традиційними космогонічними уявленнями більшості народів Землі: життя почалося з води, тому й асоціюється з процесом запліднення. Рибні страви, а також жертвопринесення риби підносили в ритуальному богослужінні всім богам підземного світу і місячним богиням вод, а також любові і родючості. Цей символізм був відомий як в Стародавньому Єгипті, так і в кельтській, індійській, месопотамській, бірманській, перській культурах, мистецтві східних слов'ян. В ранньохристиянському мистецтві III-VI ст. н.е. символ «риби» пояснює походження монограми Ісуса. Християни бачили в цьому слові своєрідний акростих (перша буква кожного слова становить змістовний текст), який говорить про Христа. Кожна літера «давньогрецької риби» була першою літерою іншого, дуже важливого слова, що символізує сповідання християнської віри: «Iesous Christos Theou Hyios Soter» (грец.) – «Ісус Христос, Син Божий, Спаситель» (скорочено: ICHTHUS - Риба) [33, с. 38-39].

Сантьяго ж, не будучи релігійним у звичному розумінні цього слова, однак, долучається до вищої мудрості, виходячи у відкрите море, куди раніше не наважувалися запливти інші рибалки. про безмежне могутнє море – символ мудрості і нескінченної справедливості, він говорить з рибами, птахами і обговорює з собою хід планет, він навіть починає молитися про те, щоб риба дісталася йому, і коли риба вмирає, він причащається до неї, пробуваючи шматок м'яса. Сантьяго також дає слово вирушити на прощу, але лише долучившись до божественного задуму, пізнавши Бога можна від щирого серця підносити молитви і наповнити існування істинним змістом: *«Я людина не побожна, – мовив він, – одначе ладен десять разів проказати «Отче наш» і десять разів*

«Богородицю», аби тільки подужати цю рибину. А як подужаю, обіцяю піти на прощу до Мідної Богоматері. Твердо обіцяю. І він заходився механічно проказувати молитви. Часом він почував себе таким змореним, що не міг пригадати слів, і тоді починав говорити дуже швидко, щоб вони вимовлялися самі собою. «Богородицю» проказувати легше, ніж «Отче наш», – відзначив він подумки» [12, с. 18].

«Їй було призначено жити в темних глибинах моря, далеко від усіляких тенет, пасток і підступів. А мені, єдиному в світі, було призначено дістатися туди й знайти її. Єдиному з усіх людей у світі. Отож тепер ми від самого полудня пов'язані спільною долею. І ніхто не зарадить ні їй, ні мені» [12, с. 18].

У старого вичерпалися сили, закінчилися їжа і вода, руки звела судома і порізала волосінь, але він не відступив і витримав випробування, надіслані йому морем, до кінця, без гніву і відчаю: *«Хоч як воно є, а вітер нам усе-таки друг, – подумав він, а тоді поправився; – Буває другом. І безкрає море – у ньому в нас є і друзі, й вороги. І ліжко, – згадав він. – Ліжко теж мій друг. Атож, саме ліжко, – підтвердив подумки. – Ліжко – то чудова річ... А як легко стає на душі, коли ти переможений, – раптом подумав він. – Я ніколи й гадки не мав, як воно легко. А хто ж тебе переміг? – запитав старий сам себе. Ніхто, – сказав він. Я заплив надто далеко в море, ото й тільки» [12, с. 35].* Отже, очевидно, що старий, який карається невідомою вищою силою, однак той, хто приймає випробування без гніву та відчаю. Він не ремствує на Бога і з гідністю повертається на берег.

Ернест Гемінгвей проводить читача поетапно від думки, що мрія людини, гостре бажання має бути беззастережно здійснено з докладанням певних зусиль. Мрії старого, втілені в образі риби вимагають пройти через певні випробування, перемогти противника та себе самого у боротьбі за цінний здобуток. Але все не так просто, як здається: *«Він зручніше прихилився до бортових дощок і терпляче зносив свої муки, а рибина тим часом усе так само невпинно пливла далі, і човен повільно посувався по темній воді, Зі сходу повівав вітерець, здіймаючи на морі легку хвилю... Один раз пополудні жилка*

почала була знов виринати з води. Та рибина лише трохи піднялася до поверхній пливла собі далі» [12, с. 18-19].

Необхідна думка, виражена символами та, однак ясна та чітка: риба для старого – не джерело наживи, не спосіб самоствердження після багатьох днів невдачі, це шлях прилучення до вищого, непізнаваного, благородного духу:

«Ти вбиваєш мене, рибо, – подумав старий. – Одначе ти маєш на це право. Ніколи ще я не бачив такої величної, прекрасної, спокійної та благородної істоти, як ти, моя сестро. Гаразд, убий мене ти. Мені байдуже, хто кого вб'є..» [12, с. 26].

Але Е. Гемінгвей зауважує на необхідності присутності прагматичної складової щодо своїх бажань. Людині необхідно контролювати себе, маючи інтелект, не піддаватися спонтанним поривам, зважати на обставини та умови, коли людина долучається до чогось більшого та сильнішого, що створила природа: *«Тобі каламутиться в голові, – спинив він себе. – А треба, щоб голова була ясна. Отож пильнуй своїх думок і навчися зносити злигодні, як чоловік. Або як оця рибина», – так само подумки додав старий. Прояснюйся, голово, – мовив він і ледве почув власний голос. – Ну ж бо, прояснюйся» [12, с. 2].*

Справжній чоловік для Е. Гемінгвея – це сміливий і стійкий носій чоловічої професії, пов'язаної з ризиком і небезпекою. Рибалки, мисливці, військові, вони є втіленням чесного ставлення до своєї справи та людей. Е. Гемінгвею не доводилося розв'язувати питання національності, раси, освіти чи релігійних заслуг. Для нього всього цього не існувало. Він любив людей незалежно від їхнього походження та віросповідань – мала значення лише притаманна їм людська гідність.

Старий любить море, створінь, які там живуть він поважає безмежно з мудрістю старого рибалки, який прожив довге життя та знає йому ціну, однаку дихотомічному протиставленні його заняття риболовлю та любові і пошани до морських створінь Е. Гемінгвей бачить реалістичну картину світу. Тут об'єднується необхідність мати їжу та відторгнення жорстокості: *«Старий не мав забобонів щодо черепах, хоча й багато років плавав на ловецьких судах.*

Йому було жаль їх усіх, навіть і гігантських шкірястих черепах, завдовжки зчовен і вагою мало не в тонну. Більшість людей не має жалю до цих істот, босерце черепахи б'ється ще кілька годин по тому, як її заб'ють і розчинять. Та старий думав собі: «Адже і в мене таке саме серце, та й руки-ноги подібні доїхніх» [12, с. 9].

Зберегти людську старому в повісті «Старий і море», як і іншим героям творів Е. Гемінгвея допомагає визначений автором «кодекс честі», систематизований Ф. Янгом, одним із дослідників творчості Е. Гемінгвея: *«Будь сильним, навіть жорстким, вмій дати здачі. Не чекай ні від кого співчуття, не жалійся, мовчи... Не піддавайся почуттю – краще холодність, ніж душевна розхлябаність, краще самотність, ніж беззахисність... Однак будь і мужнім, чесним, справедливим. Не нападай, захищайся. Не прагни одержати вигоду з підлості... В крайньому разі відповідай супротивнику тою ж монетою, але не куй проти нього лиха. Залишайся благородним навіть у ставленні до нього. Тільки так ти збережеш шанс вціліти морально, не дати іншим ... зруйнувати ... твою людську гідність – те, єдине, що в тебе залишилося, без чого неможливо і не варто жити» [54].*

Старий у повісті Е. Гемінгвея стомився, він докладав неймовірні зусилля, але не зміг досягнути мрії, хоча вона була вже була дуже близько: *«Він на хвильку пристав, озирнувся й у відсвіті вуличного ліхтаря побачив величезний хвіст рибини, що стрімів високо над кормою його човна. Побачив і білу смугу обгризеного хребта, і темне громаддя голови з випнутим уперед мечем, і весь голий кістяк» [12, с. 35].* Але з мудрістю людини, яка багато бачила та знає про цей світ він, дуже стомлений, однак незломлений йде відпочивати, життя продовжується, воно не спинилося від такої поразки. Йому є кому передати свій досвід – з ним поряд його дуже вірний та відданий друг, якому байдуже, чи зловив старий рибалка рибу своєї мрії, чи ні.

Спираючись на власні уявлення про природну сутність кожної людини Е. Гемінгвей в цьому контексті зазначає: *«Я завжди вірив, що людина, яка почала більш серйозне внутрішнє життя, починає і зовні жити простіше. Я*

хотів показати світові, наскільки малі наші справжні потреби: Сантьяго любив звірів і риб як братів, як Божих створінь, а хлопчик любив його» [45, с. 3].

У складній ситуації Сантьяго не тільки стоїчно боровся з нещастями, що спіткали його, але й долучався до божественного задуму, він не бездумно слідував волі згори, а міркував, аналізував суть життя і світоустрою і, на-решті, причастився, покуштувавши символічної риби.

Образ хлопчика, який знаходиться поряд, не зважаючи на поразки старого, безмірно поважає його та переживає його невдачі, як свої власні, а може навіть і більше, має підґрунтя, яке сховане автором, але розкрите дослідниками творчості Е. Гемінгвея. У жовтні 1950 року Андріана Іванчич, чарівна дівчина зі знатної італійської родини, приїхала на Кубу. Е. Гемінгвей називав її «донькою», а, оскільки всі називали його «татом», то і Андріана теж перейняла це прізвисько письменника. В цей час Е. Гемінгвей саме займався написанням «Старого», його названа донька малювала. А коли взимку дружина письменника поїхала у Флориду та взяла із собою Андріану.

Ернест Гемінгвей слідом послав донці наступного листа: «Якщо я зумію добре написати, то про тебе і про мене будуть говорити сотні років, тому що ми важко і добре працювали разом. Про нас думатимуть все, що завгодно, але тільки ти і я знаємо правду, і з нею помремо. Люди завжди заздять чужому щастю. Люди завжди заздять тим, хто працює серйозно і добре. Пам'ятай, донько: найкраща зброя проти брехні – це правда» [45, с. 5].

Тому фінал твору Е. Гемінгвей не настільки песимістичний. Герой все ж таки вийшов із сутички збагаченим знанням і з вірою в майбутнє, адже у нього є друг – хлопчик, він обіцяє рибалити разом зі старим і принести йому щастя. У трактуванні автора можна розцінювати фінал як його уявлення про власний досвід та життя чоловіка, який пройшов усі випробування і зберіг твердість духу, йому були даровані щасливі дні та роки життя, успіх, реалізація у творчості, цікаві подорожі та щось інше, що приховано у текстах, які вивчалися та вивчаються досі. Антропологія творчості Ернеста Гемінгвея, безперечно, має продовження.

2.3. Осмислення природності людини Вільяма Фолкнера «Ведмідь»

За своє життя Вільям (Катберт) Фолкнер (1897 – 1962) – видатний митець американської літератури опублікував 19 романів та понад 70 оповідань. Одночасно існує велика кількість ґрунтовних досліджень щодо його творчості.

Сучасна українська дослідниця творчості письменника М. Мартем'янова зазначає, що за останні два десятиріччя 37 монографій – розвідок життя та творчості Фолкнера написано лише англійською мовою, а також численні журнальні статті та інші публікації. Поміж поважних досліджень про життя і долю американського митця виділені розвідки Дж. Блотнера, Дж. Вільяма, Р. Грау, Б. Ітенберга, Р. Гамбліна, Д. Сінгала, Едіта та Тома Ранкіні, Дж. Містера, Дж. Вільямсона, які вийшли друком у 70–90 рр. ХХ століття. Повні видання творів Вільяма Фолкнера в США нараховують 19 романів, 77 новел, а також 3 поетичних книжки і п'єси. Щорічні конференції «Фактор Йокнапатофи» проводяться на батьківщині письменника в Оксфордському університеті штату Міссісіпі [5, с. 4].

В. Фолкнер став лауреатом Нобелівської премії у 1949 (1950) році. На початку промови, зверненні до присутніх він зазначив: «Я розумію, що ця нагорода призначена не мені, а моїй праці – роботі всього життя в поті чола і душевних муках не заради слави і найменш заради вигоди, але для того, щоб створити на основі душі людської те, що не існувало донині. Тому я приймаю цю нагороду тільки як довірена особа» [10]. Також він став лауреатом Пулітцерівських Національних премій за твори «Притча» (A Fable) 1955 року та «Викрадачі» (The Reivers) 1963 року, нагороджений медаллю Хоуеллса у США за літературну творчість, отримав срібну медаль, яку йому присвоїла Грецька академія та французький орден Почесного легіону (1951 р.) [5, с. 12]. П'ятнадцять романів і численні оповідання з усіх написаних В. Фолкнером були створені творчою уявою письменника і з його волі присвячені жителям маленького району Йокнапатфа,

розташованого неподалік від якоїсь точки на півдні США, у штаті Міссісіпі, де В. Фолкнер народився і прожив майже все своє життя. Тоді на літературній карті світу з'явилася нова країна – вигаданий район Йокнапатфа, який В. Фолкнер проголосив найвищою цінністю та навіть вигадав для неї поштову марку «своєї землі» та став говорити про «байдужість природи до колосальних помилок людини» [5, с. 15].

Він мав на це повне право – жителі Йокнапатофи та її головного міста Джефферсона посіли міцне місце не тільки в американській, а й у світовій літературі, про них написані сотні досліджень, літературознавці складають їхні родоводи, простежують їхні біографії, Голлівуд знімав про них кінофільми. Отже, В. Фолкнер виступає як письменник глибоко національний, глибоко американський, який вперто тримався берегів рідної йому Міссісіпі.

О. Бондар зазначає: «Надзвичайна чутливість, екстатична вразливість, гнучкість уяви і динамічність асоціативного мислення, спостережливість і проникливість у внутрішню суть речей...усе це відразу засвідчує фолкнерівська концепція “неконцентрованої” свідомості, згідно з якою всі ми – лише аморфна суміш спогадів і голосів. Письменник жив у добу, яка не була у злагоді із собою, і саме з цих суперечностей він витворював свої книги» [5, с. 13]. Американський дослідник Ф. Карл зазначав: *«Та хоч які були лихі ті часи, мистецтво їх пододало. До того, воно показало нам, як жити в таку добу. А тому є всі підстави зарахувати Євангеліє від В. Фолкнера до світового Святого Письма»* [5, с. 13].

Повністю, у всій своїй пишноті, проникливих образах лісу, обрядовості полювання, стану людського духу в спілкуванні з природою розкривається ця тема в повісті «Ведмідь» (1942), де вона стає філософською та здійснюється на рівень узагальнення з філософської точки зору. З раннього дитинства В. Фолкнер виявляв талант до оповідання. Він міг говорити настільки пристрасно, що зміг змусити свого друга Френка Макелроя зробити домашнє завдання, принести відро вугілля з ферми, розповісти власну історію. З дев'яти

років В. Фолкнер пішов на доросле полювання до лісу, про який згодом напише свій видатний твір [53].

Невипадково, відповідаючи на запитання, від кого він веде свій літературний родовід, В. Фолкнер назвав Марка Твена, якого він справедливо вважав першим справді американським письменником. Тих американських письменників, які були до М Твена, В. Фолкнер розглядав як письменників європейської культури, стверджуючи, що «тільки з Твена та Волта Вітмена почалася самобутня американська культура» [47].

Успіх прийшов до В. Фолкнера саме тоді, коли він звернувся до свого національного і навіть суто місцевого матеріалу (Додаток В).

Вільям Фолкнер із гіркотою пише про те, як гине природа під натиском сучасної механізованої цивілізації. На початку оповідання «Ведмідь» ліс уявляється хлопчику могутнім і вічним, йому здається, що ліс не може нікому належати, його не можна купити: *«Уже шість років прислухався до розмов, найцікавіших на світі. До розмов про незайману пущу, про великі ліси, більші й давніші за будь-які писані документи; про білу людину, настільки самовпевнену, щоб повірити, ніби вона спроможна придбати у власність якусь частину пущі, про індіанця, настільки зухвалого, щоб удавати, ніби йому й справді належить якась частина тієї пущі; про ліси, з величчю яких годі змагатися майорові Де Спейну разом з тією ділянкою лісу, що він купив у старого Сатпена, про ліси, з давністю яких не зрівнялись ні старому Томасові Сатпену, ані навіть старому Ікемотубе... хоч кожен з них трьох чудово розумів: ліси не підвладні купівлі-продажеві»* [51, с. 3].

У фіналі оповідання, уже дорослий головний герой «Ведмедея» сумно дивиться на те, як колись лісозаготівельне підприємство вирубувало заповідні лісові хащі, що визрівали довгі роки та де він змужнів у спілкуванні з природою: *«тепер здавалося, наче поїзд ніс із собою в пущу, приречену на вируб, призвістку неминучого в подібні нового заводу, хай і не закінченого ще, в подібні рейок та шпал, хай ще й не укладених, – та й він сам, хлопець, теж ніс цю призвістку..»* [51, с. 132].

Цей сум В. Фолкнера за знищеною незайманою природою сприяв створенню деякими американськими критиками легенди про нього, як про письменника, який кличе до повернення від цивілізації до природи. В. Фолкнер заперечував це та не підтримував ідею повернення. Навпаки, стверджував, що як тільки прогрес зупиниться, людина загине. На думку письменника, цивілізація має розвиватися, люди повинні нести із собою всі помилки минулого, але не повинні повертатися до ідилічних умов, щодо яких, як здається, були б вільні від тривоги і гріха. Людська цивілізація має нести із собою всі помилки, по ходу руху вперед виліковувати себе. Тут йдеться не лише про знищення сучасною цивілізацією незайманої природи. В цьому вираженеставленні В. Фолкнера до найважливіших філософських і соціальних проблем століття, проблем, які можуть хвилювати кожного думаючого письменника, що відчуває особисту відповідальність за долю людства.

Аналізуючи сучасне йому американське суспільство, В. Фолкнер бачить, як це суспільство дегуманізує людину, як вона витравляє в людині прості і водночас нескінченно цінні людські якості – доброту, хоробрість, чесність, стійкість. Торгашеський дух, що панує в Америці ХХ століття, підміняє всі ці справжні духовні цінності однією-єдиною цінністю – грошима. Людина з її неповторною у кожному випадку індивідуальністю перетворюється на бездуховну істоту, щось на зразок автомата-каси. Ця людина втратила своє природне, чуттєве ставлення до життя, вона виявляється нездатною любити, страждати.

Для стилю В. Фолкнера характерний ще один прийом. Як правило, в його творах простежується відсутність єдиного сюжету, що поступово розвивається. Навколо центрального сюжету зазвичай співіснує ще велика кількість побічних сюжетів, вставних новел, притч, які, начебто, лише опосередковано пов'язані з безпосередньою дією. Не випадково, що багато шматків фолкнерівських романів спочатку друкувалися як самостійні оповідання. Така багатоплановість створює певне поліфонічне звучання твору, одні історії

доповнюють інші, іноді контрастують із нею, й у результаті народжується хіба що симфонія людського життя.

Улюбленим прийомом письменника також є розповідь від третьої особи. Іноді він використовує навіть не одного, а безліч оповідачів. Уявне самосування автора від розповіді створює певний психологічний ефект для читача. Замість авторського оповідання з ясними авторськими оцінками подій і людей, що відбуваються, читач стикається з заломленням подій і людей у свідомості певного персонажа. У результаті ми дізнаємося не тільки і не так про подію, як про те, як вона зафіксувалась у того чи іншого героя. Це дозволяє письменнику глибше розкрити внутрішній світ різних своїх персонажів. До того, оскільки читач не отримує готових авторських суджень, він хоч-не-хоч включається в пошук істини, не тільки в сенсі відгадування таємниць сюжету, якими В. Фолкнер щедро насичує свої романи, а й у плані відгадування таємниць людської душі. Іншими словами, В. Фолкнер включає читача в процес філософських роздумів, змушує його не просто сприймати сюжет, що підноситься йому, а активно мислити самому над проблемами, що підіймаються письменником.

Є ще одна сторона творчості В. Фолкнера, яка до певної міри зближує його з модернізмом. Це зображення найжорстокіших, найтемніших проявів людської натури, що займає багато місця в його творах. Але якщо модернізм за своєю суттю антилюдський, прагне принизити людину, показати їй її мерзотність і нікчемність, В. Фолкнер на противагу цьому завжди прагнув зробити людину кращою, чистішою. Коли його запитали, чому його герої мають бути настільки проклятими, він сказав, що причина тут проста. Він любить свою країну, хоче виправити її недоліки, а його здібності, покликання відкривають єдиний шлях: критикувати, намагатися показати різницю між поганим та добрим, моменти нищості та цілісності, гордості та чесності, нагадувати людям, що країна, вони, як народ робили славні справи. Писати тільки про хороше – нітрохи не виправити поганого. Необхідно говорити людям пропогане, щоб вони досить розлютилися і могли виправити його.

У відомій промові при врученні йому Нобелівської премії В. Фолкнер так говорив про обов'язок та відповідальність письменника: «Я відкидаю думку про загибель людини. Легко говорити про те, що Людина безсмертна просто тому, що вона все витримає... Я вірю, що людина не просто вистоїть, вона восторжествує. Вона безсмертна не тому, що ніколи не вичерпається голос людський, але тому, що за своїм характером, душею людина здатна на співчуття, жертви, непохитність. Обов'язок письменника, поета писати про це, допомогти людині вистояти, зміцнюючи людські серця, нагадуючи про мужність, честь, надію, гордість, співчуття, жалість, самопожертву — про те, що становить споконвічну славу людства» [10].

Але якщо в більшості модерністів ускладненість стилю та ідейного змісту постала як самоціль, як гра зі словами, що втрачає сенс, то В. Фолкнер, як про це було сказано вище, експериментував, прагнучи розширити арсенал засобів, що дозволяють глибше зазирнути в душу людську, збагатити розум людини та її світоглядні позиції новими сенсом та можливостями.

Висновки до другого розділу

Таким чином, протиставлення зовнішнього і внутрішнього стосовно сприйняття природи в собі та себе у природному середовищі стає основною об'єднавчою ідеєю досліджуваних творів відомих американських письменників XIX-XX століття. В цьому контексті потрібно виділити окремі фактори, які пов'язують ідейний зміст окремого твору як текстового матеріалу, в якому викладені основні важливі для автора постулати стосовно окресленої теми, а також загального концепту світоглядних позицій обраних письменників та їх відношення до світу у вигляді комплексу природних явищ та об'єктів, на які накладаються загальні фактори діяльності людини.

Герої Г. Мелвілла та Е. Гемінгвея люблять море, у В. Фолкнера середовищем, на тлі якого відбуваються події, є ліс. Усі головні персонажі творів, сповідуючи раціональний порядок, до якого звикли, вважають його єдиним вірним. Необхідно підкреслити, що літературні образи виписані автором чітко і виразно, їх людське існування знаходиться в постійному процесі творення. Викинуті з життя у вир реального буття, досить раціонального в одних випадках та ірраціонального – в інших, ці люди шукають свою сутність.

Герої Г. Мелвілла, Е. Гемінгвея та В. Фолкнера – сильні особистості. Завдяки силі свого духу, мудрості чи зухвалості або інколи, зважаючи на молодість на недосвідченість, надзвичайній чесності та непохитності перед обставинами, вони діють досить рішуче. Вони інтуїтивно кидають виклик долі й не бояться жорстоких наслідків цієї нерівної боротьби. оскільки морально чисті і вірні своїй природній сутності.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ПІДХОДИ ДО ВИСВІТЛЕННЯ ДИХОТОМІЇ «ЛЮДИНА / ПРИРОДА» В РОМАНІ Г. МЕЛВІЛЛА «МОБІ ДІК», ПОВІСТІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ», ОПОВІДАННІ В. ФОЛКНЕРА «ВЕДМІДЬ»

3.1. Образи природних стихій як ірраціональних явищ вищого порядку

Кожний із досліджуваних творів американських письменників – роман «Мобі Дік» Г. Мелвілла, повість «Старий і море» Е. Гемінгвея та оповідання «Ведмідь» В. Фолкнера у свій час після написання та видання вважалися «дивними» і навіть незрозумілими. У наш час ці книги визнаються шедеврами художньої літератури ХІХ-ХХ століття. Оскільки основна тема роману, повісті та оповідання, які аналізуються в цій роботі – це світоустрій, то, відповідно, проблема закономірно пов'язана зі структурою світу і місцем людини в цьому світі, а отже, з порядком або його відсутністю – проблемою дихотомії «людина / природа» та її складових природного хаосу на противагу порядку, створеного людиною, з другого боку розглядаємо природну сутність людини на противагу необхідності чи бажанню вступати у боротьбу з природними стихіями та могутніми створіннями.

Г. Мелвілл практично весь перший розділ розмірковує про океан та про його суть, як природного явища чи об'єкту (в романі це відбивається як один зміст двоякого поняття). Одна з характеристик така: *«Звичайно, все це має глибокий сенс. І ще глибший сенс прихований у розповіді про Нарциса, який, не в змозі осягнути невиразний і болісний образ, що він його побачив у водоймі, шугонув у воду і втопився. Адже ми також бачимо цей образ у всіх річках і океанах, це образ незбагненої омани життя – ось яка відповідь»* [36, с.35]. Таке перше визначення океану-хаосу, яке дає Г. Мелвілл. Простір океану в романі – це і є хаос, який Г. Мелвілл наділяє одночасно руйнівним і творчим елементами, визначаючи його деструктивний / незбагнений характер: *«Того самого дня і Старбак, дивлячись із борту свого вельбота в золоте море, стиха*

проказав: – Незбагненна, чарівна принада, яку бачить юний коханець в очах своєї милої! Не кажи мені про твоїх гострозубих акул і про твою людоджерську злобу. Дозволь забути про дійсність, дозволь пам'яті замовкнути; я дивлюся у твою глибіню і все ж таки вірю» [36, с. 477].

Про підступність океану в повісті Е. Гемінгвея з одного боку говориться про мінливий його характер, необхідність бути сильним та стійким, щоб вижити в цій стихії, з другого боку – про прекрасний та незвіданий: *«Він любив летючих риб – то були його найперші друзі в океані. А от птахів жалів, особливо малих і тендітних морських ластівок, що повсякчас никали над водою, шукаючи поживи, і майже ніколи її не знаходили. Отож старий думав:*

«Птахам живеться навіть важче, ніж нам, окрім хіба хижаків та ще великих і дужих. Чому їх створено такими маленькими й кволими, як оці морські ластівки, коли океан може бути страшенно жорстоким? Загалом він добрий і прекрасний, але часом стає безжальним, та ще й так зненацька» [12, с. 7].

Приблизно так само мислив і В. Фолкнер. Його творчість була пов'язана з основними рисами реалізму ХХ століття, але водночас виявила унікальну рису – новий погляд на життя. Він сильно відрізнявся від європейських письменників і був нетрадиційним художником, написавши більшість своїх книг у віддалених районах свого штату. Його «Ведмідь» на початку дужий та розумний: *«Хлопець прислухався: то був не дзвінкий і дужий собачий хор, як буває на свіжому сліду, а натужне повискування на октаву вище... Так він щороку, – промовив Сем. – Але йому до ведмедів байдуже, як і до собак чи людей. Він приходить подивитись, хто тут є, хто новенький у таборі, чи він уміє стріляти, чи надовго його стане. Чи є вже в нас собака, що зуміє насісти на нього й притримати, доки надійде чоловік з рушницею. Бо він тут найголовніший ведмідь. Він тут як ватаг» [51, с. 10].*

Однак, протиборство хаосу і порядку є не тільки не менш важливим, але і стає однією з основних проблем кожного з творів, яка проходить від початку до кінця. Але для того, щоб повною мірою її зрозуміти та оцінити, необхідно усвідомити, як кожний з авторів визначає «порядок». Життя Ізмаїла в

романі «Мобі Дік» «на суші» являє собою якийсь хаос, невпорядкованість і неспокій. Океан для нього – це світ «з водного погляду». Він приходить матросом на корабель, і життя його набуває упорядкованості.

Порядок та сила духу в боротьбі проти природних стихій як важлива ідея, виявляється також у творах Е. Гемінгвея та В. Фолкнера:

- у Г. Мелвілла: *«в Ахабовій душі зростало шалене бажання помститися киту, і воно заволодівало ним дедалі більше, бо він, охоплений похмурою люттю, мало-помалу почав бачити в Мобі Діку не лише причину своїх тілесних страждань, але й джерело душевної гризоти. Білий Кит плив у нього перед очима, наче маячний образ усякого зла, що часом мучить душу вразливої людини, поки не залишить її ледь животіти з половиною серця і половиною легені. Білий Кит був для нього тією темною неловимою силою, яка існує споконвіку, якій християни навіть тепер віддають у владу половину світу і яку древні офіти на Сході шанували в образі диявола; Ахаб не вклонявся їй, як вони, але у своєму божевіллі, надавши їй образу ненависного Білого Кита, сам-один, скалічений, постав на боротьбу з нею»* [36, с. 200].
- за Е. Гемінгвеем: *«відбиваючись від морської гладіні, боляче вдарило просто у вічі старому, і тепер він орудував веслами, не дивлячись перед себе. Лише поглядав униз, у темну глибочінь, куди стрімко спускались його жилки. Він, як ніхто, вмів держати їх майже прямовисно, щоб десь там, у чорній товщі води, кожна рибина знайшла принаду саме на тій глибині, яку він для неї передбачив»* [12, с. 8].
- В. Фолкнер визначає це наступним чином: *«хлопцеві навіть здавалося, що ті розкішні хвилини, коли людина виявляє всю свою силу духу, розум, мужність, спритність і жвавість, – що вони ущільнюються й перетворюються в самий цей рудуватий напій, призначений не для*

жінок, підлітків та дітей, а лише для мисливців, які причащаються через нього не кров'ю, що вони пролили, а своєрідною квінтесенцією дикого й безсмертного духу. І пили вони помірковано й навіть смиренно, не маючи поганської нищої і ніккої надії розжитись таким чином на хитрощі, силу та жвавість, а навпаки – пили за ці чесноти» [51, с. 4].

3.2. Образи людей як відображення екоцентричної концепції письменника

У кожному з творів людина полює на величезних створіннь, які живуть в природній стихії, яка описується та є основою твору. Одночасно кожний із авторів, маючи намір структури твору, виходячи саме з цього образу створює дихотомію «людина / природа», уособлюючи в могутньому створінні силу природного початку та протиставляє людські можливості цим природним об'єктам-символам, створює своєрідні порівняльні художні графіки, коли людина то перемагає, то стає безсилою проти засобів природи, здавалося б надмірно навіть гостро охарактеризованих як жорстокі та хитрі створіння, які живуть у паралельному людині світі та почувають себе там господарями. Натомість людина, яка прийшла на їх територію має рахуватися саме з їх бажаннями жити далі там, де вони народилися, вижили та живуть вже довгі роки не віддадуть своє життя без боротьби, з якої до цього завжди виходили переможцями:

- у Г. Мелвілла кашалота-вбивцю описано наступним чином: *«...Мобі Дік зажив такої грізної слави, якої не зміг народити лише видимий бік цього явища. І нарешті він почав навіювати на людей такий жах, що небагато хто з тих, кому доводилося бодай за чутками по-знайомитися з Білим Китом, наважився б зайти в небезпечну сутичку із цим створінням...Проте своєю грізною славою він завдячував не своїм велетенським розмірам, не дивному кольору і не скривленій нижній*

щелепі, а тій неймовірно розважливій жорстокості, яку він, кажуть, нерідко виявляв, нападаючи на людей» [36, с. 197-199].

– Герой Г. Гемінгвея з повагою та захватом ставиться до величезної риби:

«Раптом йому стало жаль велику рибину, що була в нього на гачку. «Вона чудова, незвичайна рибина, і хтозна, скільки вже їй віку, – думав він. – Зроду ще не траплялося мені такої дужої рибини й щоб так дивно поводитись... Досить їй вистрибнути чи добряче смикнути – і мені капець. Та, певне, вона вже не раз попадалась на гачок і знає, що саме так треба змагатися за порятунок... А яка ж вона величезна, ця рибина.. Наживу вона взяла, як самець, і тягне, як самець, і змагається не як перелякана. Цікаво, чи вона робить це свідомо, чи просто на від- чай душі, як оце я?» [12, с. 13].

– В. Фолкнер, описуючи величезного ведмедя, дає йому таку характеристику: *«Ведмідь увійшов у свідомість хлопця ще до того, як він побачив його наяву. Цей звір громадиною підносився й нависав надхлопцем у снах ще до того, як він побачив на власні очі не зайнятий сокирою ліс, де ведмідь полишав свій кривулястий слід, – сам волохатий, здоровезний, червоноокий, не злостивий, а просто великий, занадто великий, як на собак, що пробували його зацькувати, як на коней, що пробували його наздогнати, як на людей, що посилали в нього кулі...» [51, с. 5].*

Однак, протиборство хаосу і порядку є не тільки не менш важливим, але і стає однією з основних проблем кожного з творів, яка проходить від початку до кінця. Але для того, щоб повною мірою її зрозуміти та оцінити, необхідно усвідомити, як кожний з авторів визначає «порядок». Життя Ізмаїла в «Мобі Дік» «на суші» йому представляє якийсь хаос, якусь неупорядкованість і неспокійність. Океан для нього представляє зовсім інше життя – це світ «з водного боку». Він надходить матросом на корабель, і життя його набуває порядку. Порядок та сила духу проти природних стихій виявляється також у Е. Гемінгвея та В. Фолкнера, коли дихотомія певного порядку речей, підготовки людини до визначеного ритуалу полювання, протиставлення людини природі описується чітко та безапеляційно у кожного з авторів від третьої особи, що є характерним для кожного з трьох досліджуваних творів.

У вираженні світосприйняття авторів досліджуваних творів людина має владу над природним хаосом та одночасно виказує спротив, визнає своє безсилля, визнаючи у фіналі зусилля марними. Божественна сутність природної могутності визначається за допомогою символіки, хтось інший, іноді навіть не головний герой озвучує цю присутність, одночасно висловлюючи сумніви щодо можливості людини протиставити цьому щось хоча б віддалено значне та виказуючи різним чином, але безмежну повагу:

- Г. Мелвілл висловлюється про це безапеляційно: *«Який чудовий день. Якби цей світ був щойно створений, щоб улітку давати притулок янголам, і лише сьогодні вранці вперше розкрився для них, – і то ранок не міг би бути прекраснішим!...та Ахаб ніколи не розмірковує, він лише відчуває, лише відчуває; і для смертної людини цього досить! Думати – це зухвалість. Лише Бог має це почесне право. Думати слід у тиші та спокої; а наші бідні серця надто запальні, наш мозок надто гарячковий для цього...»* [36, с. 538].
- Е. Гемінгвей більш обережно висловлює цю думку, одночасно відхрещуючи свого героя і себе самого від зайвої побожності, залишаючи це питання відкритим для читачів, з можливістю кожному вирішити його по-своєму, коли старий промовляє: *«Я людина не побожна, – мовив він, – одначе ладен десять разів проказати «Отче наш» і десять разів «Богородицю», аби тільки подужати цю рибину. А як подужаю, обіцяю піти на прощу до Мідної Богоматері. Твердо обіцяю...Тоді додав: – Свята діво, помолися й за те, щоб ця рибина сконала. Дарма що вона така розкішна. Проказавши молитви й почувши себе куди краще, хоч страждання його анітрохи не полегшали, а може, навіть ще й збільшились...»* [12, с. 18].

- *«Бо Господь повів у святому письмі, як Він сотворив землю, як зробив її, і подивився на неї, і сказав, що непогано вийшло, і тоді Він сотворив людину...А натомість Він жадав від людей тільки милосердя, і покори, і терпіння, і витривалості, і поту на чолі, коли людина в праці добуває свій хліб насущний...Він карав. Він не безсилий. І не поблажливий, і не сліпий. Він усе бачив. Коли хочеш знати, то Він же вигнав з раю. Вигнав з землі обіцяної і позбавив власності тих, які позбавляли власності своїх попередників.. І якщо дід, незважаючи ні на що і всупереч усьому таки володів цією землею, то Він дозволив це, не безсилий, і не поблажливий, і не сліпий – ні, Він так урядив і стежив, що з цього вийде...» [51, с. 68].*

3.3. Ідейний зміст творів

Любов до порядку як провідна риса людини та команди, відзначена у творах не випадково. Корабель у романі Г. Мелвілла, човен у Е. Гемінгвея, команда мисливців у В. Фолкнера є нібито єдиним дієвим механізмом, з усіма його гвинтиками. Попри це, у кожному з досліджуваних творів утверджується думка про перевагу природи над людиною: уявний природний хаос, природна закономірність переважають над порядком, який уклала людина. Перемога, перевага людини над природними стихіями лише тимчасова. Натомість все завершується так, як було споконвіку і має бути.

У кожному з творів чітко визначений фінал історії, в якому утверджено думку про неможливість руху людини проти свого природного призначення та закономірність покарання за порушення законів всесвіту:

1. У романі Г. Мелвілла «Мобі Дік» наприкінці історії людина, вшановуючи природну силу стихій та живих створінь у їх прагненні покарати людину за її діяння, визнає жалюгідність свого становища: *«Підлий вітер... Геть його! Він нечистий. Якби я був вітром, я б не став думати над цим лихим, жалюгідним світом. Я б заховався десь у печері і там би й сидів. Але ж вітер благородний, відважний! Хто може його здолати? У кожній битві йому належить останній, убивчий удар.*

А коли побіжиш на нього зі зброєю – проскочиш наскрізь...ці пасати, що рушать уперед мій славний корабель...жене вперед корабель моєї душі!.. щойно човен відплив від корабля, безліч акул, наче виринувши з темної глибини ...люто вгризатися в лопаті весел, коли їх занурювали у воду, і так супроводжували човен» [36, с. 538-541];

2. Е. Гемінгвей у повісті «Старий і море» змальовує крах марних зусиль досвідченого рибалки та усвідомлення факту відсутності переможців у такій ситуації: *«І тільки тепер зрозумів, як тяжко він стомився. Він на хвильку пристав, озирнувся й у відсвіті вуличного ліхтаря побачив величезний хвіст риби, що стримів високо над кормою його човна. Побачив і білу смугу обгризеного хребта, і темне громаддя голови з випнутим уперед мечем, і весь голий кістяк. Він знову пошкандибав нагору...Потім спробував звестися на ноги. Але це було йому над силу...» [12, с. 35];*

3. В оповіданні В. Фолкнера у фіналі ведмідь як символ лісу поступається механічному витвору людини, яке прийшло та стало страшніше куль з рушниць мисливців: *«машиніст загальмував і дав свистка кроків за двадцять, і тоді ведмідь панічно кинувся навтіки і на перше дерево, що трапилось, ясен, ледве грубішій за людське стегно, – видерся якомога вище й принишк там, голову по-людському (власне, по-жіночому) затуливши лапами...Коли поїзд через три години повертався назад з першим вантажем лісу, ведмідь саме почав злазити, але зараз же знову видерся чим вище, принишк, поки проходив поїзд, і сидів там і тоді, коли поїзд удруге їхав у пущу вдень, і коли повертався ввечері» [51, с. 130].*

Можна стверджувати, що Ахав у романі Г. Мелвілла сповнений прагнення упорядкувати дійсність: особливо показовим у творі є опис того, як персонаж усвоїй каюті намагався вирахувати траєкторії руху китів на основі розрізнених свідчень. Чоловік, розклавши перед собою карти всіх чотирьох океанів, наносив на них лабіринти течій і вир тільки для того, щоб

тим вірніше досягти своєї божевільної всепоглинаючої мети. Йому відомі були напрямки всіх припливів та течій; а значить, вирахувавши, як пересувається їжа кашалотів, і з'ясувавши за записами очевидців, в яку пору року під якими широтами вони зустрічалися, він міг вирахувати, з точністю до одного дня, коли, в якому місці вдасться йому застати свою здобич. Проте, це не допомагає персонажеві знайти Мобі Діка.

У творі образ кита уособлює Хаос, він є живим утіленням стихії: *«Серед марновірних людей існували неймовірні розповіді про Білого Кита; в одній із цих розповідей ішлося про те, що Мобі Дік всюдисущий, що його в один і той самий час бачили під різними широтами»* [36, с. 198].

Якщо про звичайних китів автор говорить, що в нинішні часи вони воліють плавати стадами, або військами, то Мобі Дік завжди один, він – справжній господар морів. «Пересічні» кити пересуваються *«по каналах – тримаючи курс в океані з неухильною точністю, яка жодному кораблю не снилася»*, та Мобі Дік – це надзвичайно, наділена розумом істота. Але Ахаву все ж таки вдається вийти на слід Мобі Діка – і це можна назвати найважливішим місцем у романі з погляду концепцій Хаосу та Порядку.

Старий у повісті Е. Гемінгвея повністю належить до Хаосу-Океану і, зрештою, він виявляється тим, хто перемаг, програв водночас, оскільки завжди безмежно любив своє море. Воно споконвіку годувало старого, давало можливість відчувати себе вдома, тримати єдність із морською стихією. Тому чоловік поважає її, знає її закони й почувається там комфортно: *«Він завжди подумки називав море la tar, як кажуть по-іспанському ті, хто його любить. І хоч іноді згадують його лихим словом, проте завжди говорять про нього, як про жінку. Дехто з молодших віком рибалок, ті що чіпляли на свою снасть буйки замість поплавців і мали моторні човни, куплені за часів, коли акуляча печінка давала великий зиск, називали його el tar – у чоловічому роді. Вони говорили про нього як про суперника, як про бездушний простір, навіть як про ворога. Та старий завжди думав про море як про жінку, про живу істоту, що може й подарувати велику ласку, й позбавити її, а коли й чинить щось лихе чи*

нерозважне, то лише тому, що така вже її вдача. «Он і місяць розтривожує море так само, як і жінку», – думав собі старий» [12, с. 7].

На думку сучасних літературознавців, Фолкнерівська проза особливо вирізняється на тлі літератури ХХ століття, оскільки характеризується підкресленою ускладненістю, глибоким психологізмом. Письменникові досить часто дорікали в тому, що його стиль важкий для читання. Справді, читати його твори – означає напружену роботу розуму. Сам В. Фолкнер пояснював особливості свого стилю та світоглядні позиції так: «Людину не може врятувати маса людей. Тільки сама людина, що створена за образом Божим, здатна врятувати себе, бо вона заслуговує порятунку...Що важливо, так це одинокий голос людини ... Коли перед вами двоє, ви все ще маєте справу з двома людьми: коли троє – виникає натовп» [5, с. 19].

Тому на початку твору зухвалий та розсудливий його герой сподівається на можливість полювання, весело та з надією дивиться у майбутнє:

«Йому здавалося, що вони їдуть не полювати на ведмедів та оленів, а на щорічне побачення з тим ведмедем, якого й не збираються вбивати. Через дватижні вони поверталися – без трофея, без шкури. Він цього й сподівався. І не боявся, що серед інших шкур та голів може котрогось разу бути й та шкура...Він вважає, що йому тільки тоді дозволять вистежувати той кривулястий слід, коли він відбуде свій термін учнівства в лісі і доведе, що гідний бути мисливцем...» [51, с. 6].

У фінальній частині все зовсім інакше, зміст дихотомії «людина / природа» відбивається у розумінні неможливості змінити природний хід подій, коли надія стає фантомом: *«присутні в кожному листочку й гілочці й зернині, в повітрі, й сонці, й дощі...Старий Бен також: вони віддадуть йому його лапу, авжеж віддадуть, а потім знову кинуть йо-му виклик, і знов буде погоня, але вже без серця, яке розривалося б від на-туги, і без тіла, яке б шарпалося й кривавилось...» [51, с. 139].*

Отже, у кожному з досліджуваних творів, автори звертаються до окреслення сутності дихотомії «людина / природа», яку можна характеризувати так:

- у творах світ природи, в якому людина є гармонійною складовою, змальований як безкінечний, безсмертний і неосяжний;
- розум людини, сила її бажань протиставлені об'єктивній реальності природних стихій; сила інтелекту суперечить архаїчній складовій людської природи;
- акцентовано на протиставленні людського бажання підкорювати природні стихії, живі створіння та поваги до сили та можливостей природи, любові до живих істот;
- змальовано внутрішню суперечність між знищенням живого з необхідності виживання та прагненням зберегти природу заради продовження існування людини на землі.

Висновки до третього розділу

Отже, дихотомія «людина / природа» є ключовим ідейним концептом усіх досліджуваних творів і яскраво презентує світогляд їх авторів. Визначена за допомогою образної системи та специфічних для кожного письменника художніх прийомів і засобів, ця дихотомічна пара має безпосереднє відношення до кожного з трьох сюжетів і стає основою, базовим аспектом для побудови структури твору.

У романі Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Відмідь», відповідно до уявлень письменників про світ та його вплив на людину, логічно й послідовно висвітлюється авторська позиція щодо можливості людини зробити свій вибір на користь чи на шкоду природі.

У творах осмислюється проблеми необхідності адаптації людини до природних умов; усвідомлення потреби узгодити свої бажання з вимогою рахуватися з безмежними стихійними природними силами; взаємопроникнення сфер людина / природа, що передбачає розуміння об'єктивності збереження природи задля існування людини у всесвіті.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі проведено дослідження та обґрунтовано художні функції дихотомії «людина / природа» як ключа до ідейного змісту твору (на матеріалі роману Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінґвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Ведмідь»).

Отримані результати засвідчили досягнення мети, розв'язання поставлених завдань і стали підставою для формулювання висновків.

У процесі вивчення основ і відмінностей формування літературних творів різних жанрів ми вважаємо необхідним визначити такі важливі поняття, як: ідея твору, зміст і форма тексту.

Ідея твору трактується як поняття, уявлення, що відбивають дійсність у свідомості людини та виражають ставлення її до навколишнього світу, а під змістом, в найзагальнішому плані, доцільно розуміти значення твору, котре впливає з його форми, він може бути явним і прихованим. Ідейний зміст виражається через систему образів (як внутрішньої форми вираження) та художнє мовлення (як зовнішньої форми вираження).

Проблема взаємовідносин людини і природи завжди була предметом глибокого філософського аналізу. Усі видатні мислителі як минулого, так і сучасності зверталися до проблеми місця і ролі людини у всесвіті. Від початку становлення людського суспільства знання про навколишнє середовище було характерною рисою людини і необхідною умовою її виживання.

Із розвитком наукових знань відбувся об'єктивний перехід від первісної космогонії до «фізики» як до загального вчення про природу. Однією зі світоглядних засад у ставленні до природи була ідея гармонії людини з природою.

Ідея єдності людини і природи яскраво презентована в фольклорі різних народів. У літературі найвищого розквіту вона набула в період романтизму. В пізніші періоди чимало письменників також зверталися до осмислення дихотомії «людина / природа».

Дихотомія «людина / природа» є ключовим ідейним концептом усіх досліджуваних творів і яскраво презентує світогляд їх авторів. Визначена за допомогою образної системи та специфічних для кожного письменника художніх прийомів і засобів, ця дихотомічна пара має безпосереднє відношення до кожного з трьох сюжетів і стає основою, базовим аспектом для побудови структури твору.

У романі Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Ведмідь», відповідно до уявлень письменників про світ та його вплив на людину, логічно й послідовно висвітлюється авторська позиція щодо можливості людини зробити свій вибір на користь чи на шкоду природі.

У досліджуваних творах творчо осмислюються проблеми необхідності адаптації людини до природних умов; усвідомлюється потреба узгодити свої бажання з вимогою рахуватися з безмежними стихійними природними силами; взаємопроникнення сфер людина / природа, що передбачає розуміння об'єктивності збереження природи задля існування людини у всесвіті.

Отже, у романі Г. Мелвілла «Мобі Дік», повісті Е. Гемінгвея «Старий і море», оповідання В. Фолкнера «Ведмідь», автори звертаються до окреслення сутності дихотомії «людина / природа», яку можна схарактеризувати так:

- у творах світ природи, в якому людина є гармонійною складовою, змальований як безкінечний, безсмертний і неосяжний;
- розум людини, сила її бажань протиставлені об'єктивній реальності природних стихій; сила інтелекту суперечить архаїчній складовій людської природи;
- акцентовано на протиставленні людського бажання підкорювати природні стихії, живі створіння та поваги до сили та можливостей природи, любові до живих істот;
- змальовано внутрішню суперечність між знищенням живого з необхідності виживання та прагненням зберегти природу заради

продовження існування людини на землі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агафонова А. Синтаксична організація тексту як засіб творення авторської модальності. Науковий вісник Чернівецького університету : збірник наукових праць. Чернівці, 2009. Вип. 475-477 С. 102-108.
2. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/ideja> (дата звернення: 22.09.2022).
3. Базалук О. О. Криза системи «людина-природа» в умовах техногенної цивілізації та шляхи її подолання (соціально-філософський аспект): автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.03. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 2001. 18 с.
4. Бакаєв М. Ю. Суб'єкт та універсальна історія: між натуралізмом і антропоцентризмом: Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2017" (25-26 квіт. 2017 р.) Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2017. Ч. 3. С. 5-7.
5. Бондар О. Б. Проза Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука: типологічні паралелі, художня своєрідність: дис...канд.. філол.. наук. 10.01.05. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2010. 199 с.
6. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.
7. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. Київ : Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. 430 с.
8. Булатов М. О. Про методи філософування. Філософська думка. 2004. № 2. С. 15–29.
9. Вербицька Л. Людина і природа в науковій концепції Івана Франка. Класична українська література. Літературознавчі обрії. Випуск 17. С. 137-142.
10. Вільям Фолкнер. Вступна промова на врученні Нобелівської премії. УкрЛіб. Бібліотека української літератури. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4178>

(дата звернення:

15.10.2022).

11. Войтюк А.Ю., Квіт С.М. Художня література: методичний посібник для студентів і вчителів. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2003. 56 с.

12. Гемінгвей Е. Старий і море. Твори: В 4-х т. / пер. В. Митрофанов. Київ: Дніпро, 1981. Електронна версія в форматі DOC. 37 с.

13. Гольтер І. М. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій для здобувачів вищої освіти. Кам'янське, 2017. 68 с.

14. Гончар О. Т. Письменницькі роздуми. Твори: в 7-й т. Київ:Дніпро, 1987. Т. 6. С. 654-666.

15. Дихотомія: походження, значення та приклади використання.

URL: <https://uk.warbletoncouncil.org/dicotomia-8498#menu-7>

(дата звернення: 20.09.2022).

16. Должикова Т.І. Лінгвістичний аналіз художнього тексту як наукова й навчальна дисципліна, 2012.

URL: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN22/13dtiind.pdf> (дата звернення: 22.09.2022).

17. Еко У. Роль читача : Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

18. Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі: монографія / Колектив авторів; За ред. О. В. Кеби. Кам'янець-Подільський : Аксіома. 2012. 224 с.

19. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту : Теорія і практикум : науково-навчальний посібник. Донецьк : Юго-Восток, 2007. 313 с.

20. Зимомря І. Конструкт традиції у процесі розвитку жанру. Мовознавство. Літературознавство. Актуальні питання гуманітарних наук, 2015. Вип. 13. С. 197-209.

21. Зубрицька М. Ното legens : Читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.

22. Кисельов М. М., Канак Ф.М. Національне буття серед екологічних реалій. Київ: Тандем, 2000. 320 с.
23. Книш І. В. Екологічне знання у науковому та освітньому дискурсі: сучасні трансформації: монографія. Одеса : Купрієнко С. В, 2017. 230 с.
24. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу : монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 320 с.
25. Конох М. Філософія освіти як предмет соціально-філософського аналізу. Філософська думка. 2001. № 4. С. 127–146.
26. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
27. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
28. Корнейко І. В., Петрова О. Б., Попова Н. О. Теорія жанру: теоретичні та прикладні аспекти: монографія. Харків: «Друкарня Мадрид», 2014. 127 с.
29. Корсак К., Плахотнік О. Основи сучасної екології. Київ: ДП «Видавничий дім «Персонал», 2009. 399 с.
30. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навчальний посібник 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Знання, 2008. 423 с.
31. Кузьменко В.В. Конспект лекцій з дисципліни «Філософія». Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ. Дніпро, 2016. 296 с.
32. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
33. Лоза Н. А. Використання символів і алегорій у створенні художнього образу композиції натюрморту: «простір і час»: Методичні рекомендації спеціалізації «Візуальне мистецтво». Одеса, 2017. 71 с.
34. Любарець Н., Ніколенко О. «Старий і море» Е. Гемінгвея в ілюстраціях.

URL:https://www.1000z.com.ua/wpcontent/uploads2019/02/9_ART_Starij_i_mor_e_v_ilyustrats.pdf (дата звернення: 10.10.2022).

35. Маєр-Абіх К. М. Повстання на захист природи. Від доквілля до спільно світу / пер. з нім. А. Єрмоленко. Київ : Лібра, 2004. 196 с.

36. Мелвілл Г. Мобі Дік або Білий Кит / пер. з англ. О. Горенко. Харків: Фоліо, 2008. 572 с.

37. Мелвілл Г. Мобі Дік або Білий Кит. Дніпро: Видавництво «Дніпро», 1984. 589 с.

38. Методичні рекомендації до курсу «Основи лінгвістичного аналізу тексту» для магістрів заочної форми навчання спеціальності «Журналістика» / укл. М. І. Голянич, Р. Л. Савчук, Р. І. Стефурак. Івано-Франківськ : Голіней О. М., 2019. 144 с.

39. Нешко С. І., Антонова В. Ф. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 46 с.

40. Півторайко І. В. Проблеми екологічного середовища у творчості Ліни Костенко: Матеріали Міжнародної студентської науково-практичної конференції «Перспективи розвитку аграрної вищої освіти України очима молодих науковців»

URL:<http://ela.nati.org.ua:8080/bitstream/123456789/342/1/i.%20pivtorajko%20-%20problemy%20ekologichnogo.pdf> (дата звернення: 20.09.2022).

41. Різниця між повістю та романом. URL: <https://dovidka.biz.ua/iznitsya-mizh-povist-ta-roman/> (дата звернення: 22.09.2022).

42. Селиванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник. Полтава: Дозвілля-К, 2008. 712 с.

43. Семашко Т. Межі дихотомії «свій» – «чужий» в аспекті етнічної стереотипізації. Наукові записки ТНПУ. Серія: Мовознавство, 2014. Вип. II (24). С. 238-243.

44. Сидоренко Т.М., Стороженко Л.Г., Петкун С.М. Структуризація тексту: навчальний посібник. Київ: ДУТ, 2017. 132 с.

45. Снегір'ова В. Ернест Гемінгвей. «Старий і море» : притча про любов, мужність і смирення. Всесвітня література в сучасній школі, 2016. Бібліотека Київського університету імені Бориса Грінченка. С. 1-8. URL: https://lib.iitta.gov.ua/712568/1/%D0%A1%D0%BD%D1%94%D0%B3%D1%96%D1%80%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%93%D0%B5%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B5%D0%B9.pdf (дата звернення: 08.10.2022).

46. Стефурак Р. І. Методичні рекомендації до курсу «Лінгвістичний аналіз тексту» для студентів факультету філології заочної форми навчання. Івано-Франківськ : Видавець Голіней О. М., 2017. 139 с.

47. Творчий шлях Марка Твена: найкращі цитати письменника. Коротка біографія марка твена, видатного американського письменника Повідомлення про життя і творчість М. Твена. URL: <https://mylandrover.ru/uk/body/tvorcheskii-put-marka-tvena-luchshie-citaty-pisatelya-kratkaya.html> (дата звернення: 02.10.2022).

48. Ткачук М. Людина і природа в українській літературі крізь призму екокритики. Дивослово. 2011. №6. С. 52–56.
URL: <https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/13-0611.pdf>

49. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / пер. з фран. Є. Марічева. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія, 2006. 165 с.

50. Філь Ю., Базик Д. Ставлення до природи в індуїзмі та екологічний стан сучасної Індії: семінар дослідників східних філософій; засідання СХХVIII, 2021. 3 с.

51. Фолкнер В. Ведмідь. Повість / пер. з англ Р. Доценко. За виданням: Фолкнер В. Домашнє вогнище. Київ: Молодь, 1983. Київ: Портфель, 2017. 141 с. URL: https://cdn.go4web.co.ua/bul/lib/f/f/folkner_vedmid.pdf (дата звернення: 08.10.2022).

52. Франко І. Я. Наука і її взаємини з працюючими класами. Збірник творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 45. С. 24–40.

53. Черноземова Є. Фолкнер, Вільям Гаррісон - Біографія, життя і творчість письменника. URL: <https://zarlit.com/biography/folkner.html> (дата звернення: 15.10.2022).

54. Чикирис Н. Творчість Е. Хемінгуея в Україні: особливості критичної рецепції, історія перекладів. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20180511-tvorchist-e-hemingueya-v-ukrayini> (дата звернення: 10.10.2022).

55. Чирков О. Жанрова своєрідність повісті-притчі Е. Гемінгуея «Старий і море». Вивчення заруб. літ. в 11 кл. Житомир, 2005. С. 124–132.

56. Шевченко В. І. Концепція пізнання в українській філософії. Київ: Дніпро, 1993. 340 с.

57. Budz V. P. Human nature as the basis of self-organization of social reality. Materials of reports and speeches. International Scientific Conference "Days of Science of the Faculty of Philosophy 2017", 2017. P. 25-26.

58. Lomborg. S. Social media as communicative genres. In: Mediekultur, 2011. P. 55-71.

59. Mapme Club. Реальний Мобі Дік: кит-вбивця, який майже 30 років нападав на кораблі китобоїв. URL: <https://mapme.club/poradi/16939-realniy-mobi-dik-kit-vbivtsya-yakiy-mayzhe-30-rokiv-napadav-na-korabli-kitoboyiv.html> (дата звернення: 10.10.2022).

60. Plomin. Club. «Мобі Дік»: <https://plomin.club/moby-dick/> декларація незалежності американської літератури. URL: (дата звернення: 10.10.2022)

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Роман Германа Мелвілла «Мобі Дік» [59; 60]

Мелвілл зажив слави як майстерний оповідач із непересічним життєвим досвідом, а його ранні твори мали велику популярність через опис морських мандрів і зображення найвіддаленіших куточків земної кулі. Зокрема, перший роман письменника – «Тайпі: спостереження полінезійського життя» (1846) – заснований на подіях з життя автора, коли він втік із китобійного корабля «Акушнет» і два роки провів у полоні туземців на острові Нуку-Хіва. Друга книга – «Ому: нариси пригод у Південних морях» (1847) – є продовженням «Тайпі» і описує пригоди Мелвілла на Таїті. Обидва тексти увійшли до скарбниці пригодницької літератури і принесли автору прижиттєву славу.



Міфи, в якому головними героями були кити, виникли не просто так: у острова регулярно бачили кашалотів. Більш того, завдяки цим морським гігантам і з'явився найвідоміший літературний кит — Мобі Дік. Саме біля берегів Сеча вперше побачили білого кита, який нападав на китобійні судна. Взагалі, острів Сеча був відомий серед моряків і піратів. Тут вони вимінювали сталь на продукти, а також часто робили зупинку на кілька днів. Вперше в цьому районі побачили білого кита в 1810 році, його так і прозвали Сеча-Дік за назвою острова.

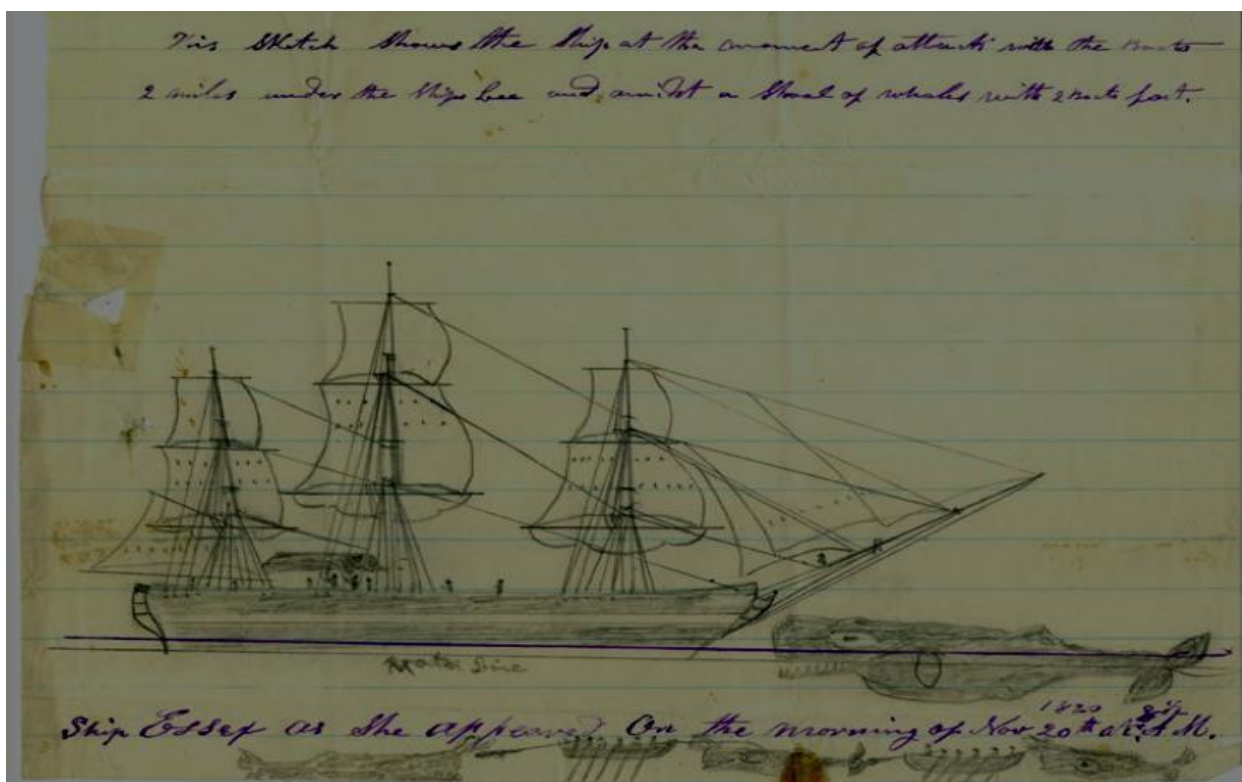
Зрештою Сеча-Дік був убитий через 28 років після того, як здійснив перше напад, в 1838 році. Моряки розповідали, що він прийшов на допомогу самиці кашалота, яка збожеволіла після того, як китобої вбили її дитинча. У тілі китанарахували дев'ятнадцять гарпунів, з якими він плавав в океані, а своїми

розмірами він перевищував раніше убитих кашалотів: у довжину він був 26 метрів, а зазвичай ці кити досягають максимум 20 метрів. Коли Герман Мелвілл почув цю історію, він зустрівся з одним із синів моряка, якому пощастило вижити після нападу на «Ессекс». Молодий чоловік подарував письменнику запису свого батька. Мелвілл сам служив на кораблі китобоїв і поки ходив у море, читав ці записи і надихався. Пізніше письменник зустрівся і з капітаном «Ессекса», і його історія лягла в основу роману «Мобі Дік, або Білий кит», який став вершиною американського романтизму [59].

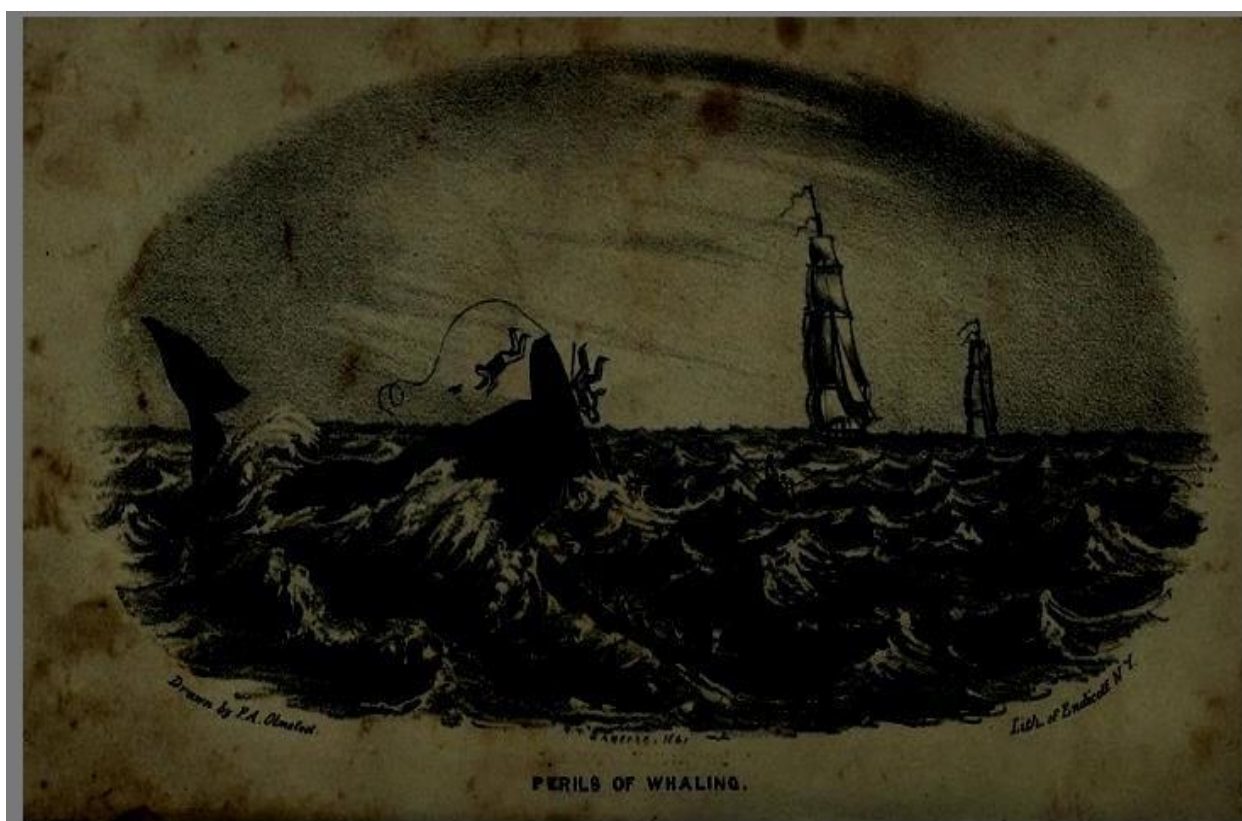
Реальний Мобі Дік: кит-вбивця, який майже 30 років нападав на кораблі китобоїв



Малюнок острова Сеча



Напад на «Ессекс», малюнок юнги Томаса Никерсона





Ілюстрації 1841 року розповідають про небезпеки, які підстерігають китобоїв.

ДОДАТОК Б

Ілюстрації до твору Е. Гемінгвея «Старий і море»

[52]



Ернест Гемінгвей

Сучасний погляд на історію Е. Гемінгвея представлений у картинах молодій харківській художниці **Слави Шульц**. За часів незалежної України вона першою проілюструвала видання повісті «Старий і море» 2017 року.



Слава Шульц. Обкладинка видання повісті Е. Гемінгвея

Чоловік натруженою рукою підпирає позначене зморшками обличчя, його погляд сповнений втоми. *«Це одне із найкрасивіших видань «Старого і моря», яке я коли-небудь бачив»*, – зазначив Міхаель Катакіс, керівник Літературної фундації Е. Гемінгвея

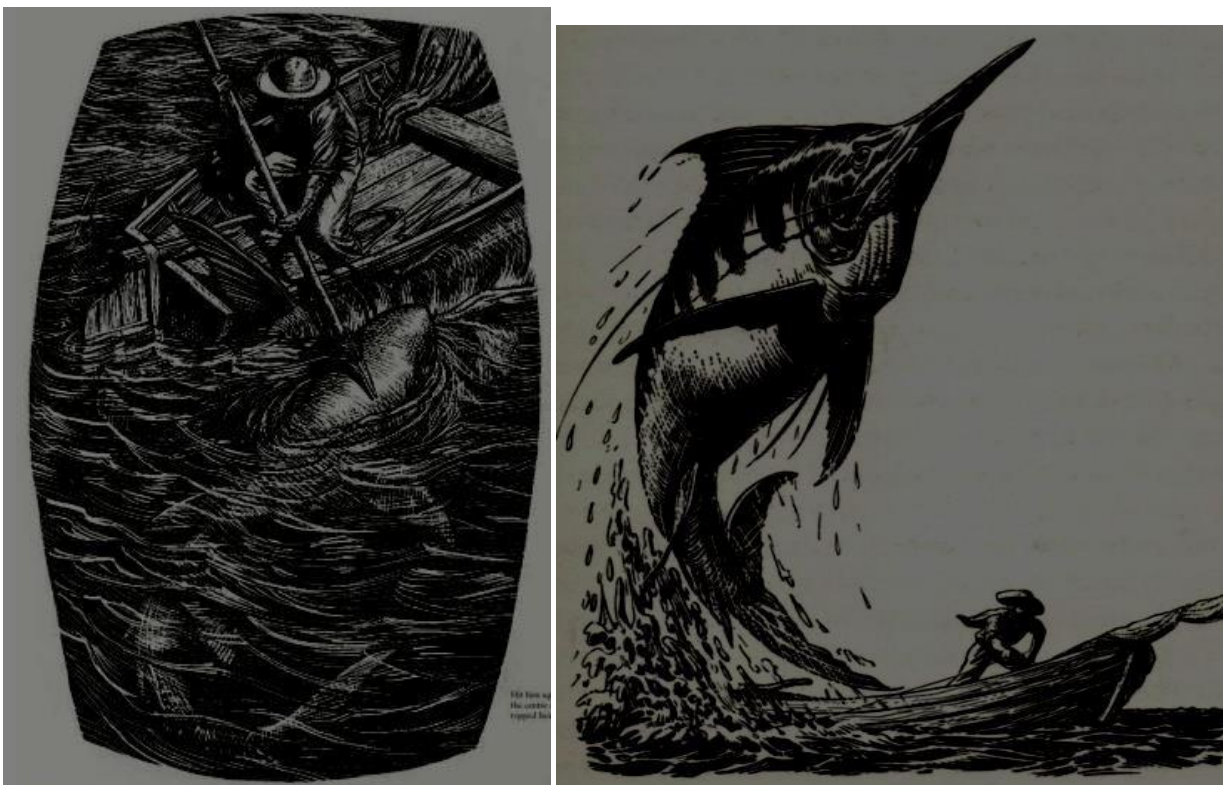


Усі зусилля старого були марними. Натомість рибини він привіз її кістяк.

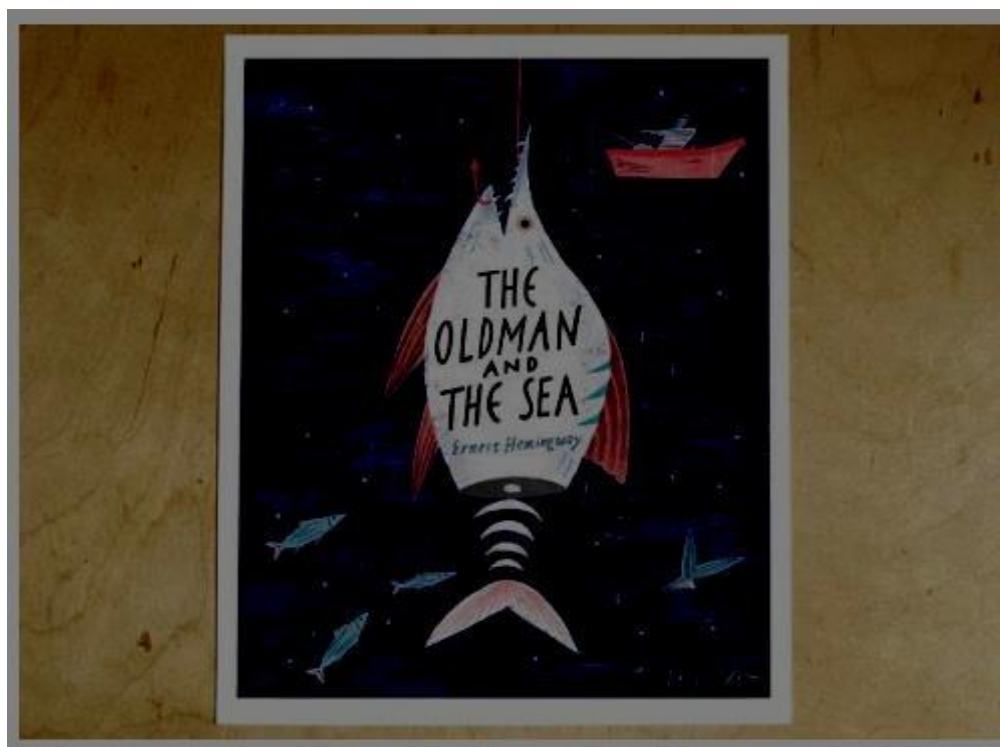


Слава Шульц. Ілюстрації до повісті «Старий і море»

Художник Реймонд Шеппард (Raymond Sheppard) відомий у Великій Британії та за її межами як ілюстратор книжок для дітей та юнацтва. Найбільшу славу митцю принесли його графічні роботи до повісті Е. Гемінгвея «Старий і море».



Реймонд Шеппард. Ілюстрації до повісті «Старий і море»



Yeji Yan. Обкладинка до повісті «Старий і море»

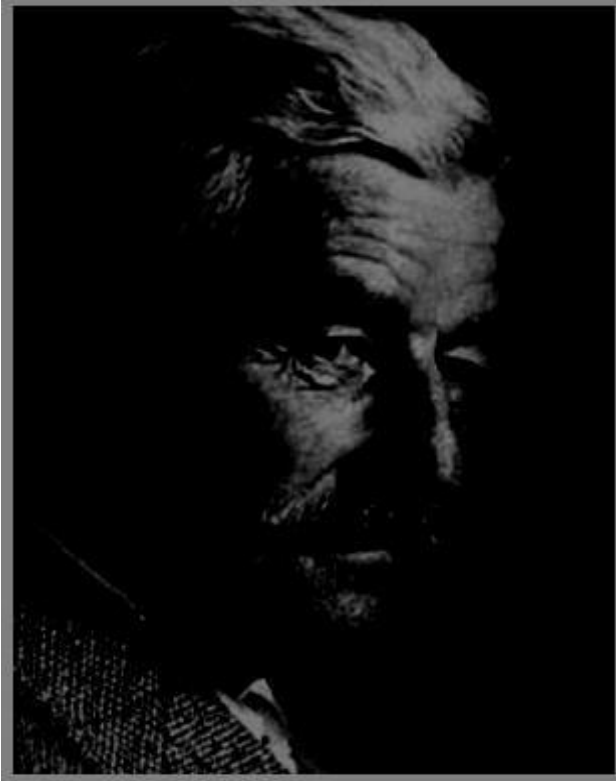
ДОДАТОК В
Оповідання Вільяма Фолкнера «Ведмідь»



Фолкнер, Вільям Катберт (Faulkner, William Cuthbert)



Обкладинка за українським виданням: Київ: Молодь, 1983.





Електронне видання оповідання В. Фолкнера «Ведмідь»

