

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-13>

**Горанська Т. В.,**

*старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур  
Південноукраїнського національного педагогічного університету  
імені К. Д. Ушинського  
м. Одеса*

**РОМАНИ Е. ЗОЛЯ «ПАСТКА», «НАНА»  
ТА ПОВІСТЬ І. ФРАНКА «ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА»:  
ДІАЛОГ ІДЕЙ ТА ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ**

**Анотація.** Розділ присвячено дослідженню художньої та тематичної спорідненості романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища». Авторка акцентує увагу на тому, що І. Франко, починаючи із 70-років XIX століття, дуже уважно спостерігав за літературною творчістю свого французького сучасника, про що свідчать численні переклади творів Золя, критичні статті та огляди. У дослідженні проаналізовано погляди І. Франка на сучасну літературу і його рецепцію теоретичних праць Золя, присвячених натуралізму як творчому методу. Водночас авторка наголошує на тому, що засвоюючи певні жанрові моделі та художні елементи прози Золя, Франко ні в якому разі не був епігоном французького натуралізму, а завжди шукав власних шляхів у літературі. На думку авторки, найбільша спорідненість аналізованих творів Золя та Франка виявляється на рівні проблематики, оскільки обидва автори прагнули показати недоліки та проблеми буржуазного суспільства та їх вплив на долю окремих родин. Також за допомогою компаративного методу в дослідженні проаналізовано близькість поетики романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища», зокрема засоби поетики характеротворення.

**Вступ**

Творча спадщина І. Франка свідчить про його ґрунтовну обізнаність зі світовим літературним процесом, глибоке розуміння сучасних художніх напрямків, та шире прагнення наблизити українську літературу до загальноєвропейських тенденцій. Особливу зацікавленість письменника викликала творчість

видатних французьких письменників-реалістів, таких як Бальзак, Стендаль, Флобер, Золя, для прози яких було характерним поєднання тонкого психологізму та зображення широкого кола суспільних проблем. Ці письменники, на його думку, здійснили справжній переворот у літературі, коли пов'язали свого героя із суспільними обставинами.

Про завдання тогочасної літератури, про те, якою вона має бути, Франко писав постійно, зокрема й у своїй програмній статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи». На питання «Для чого має служити література?» Франко відповідає відомими словами: «...Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу...» [15, с. 191]. Література має не лише відображувати життя народу, не лише змальовувати факти такими, якими вони є, але вміти аналізувати ці факти, узагальнювати й робити з них висновки. У цьому – наукова основа нової реалістичної літератури, і, як казав Франко, «вона запевнює довговічну стійкість творам таких письменників, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенєв, Гончаров, Толстой, Фрейтаг і др.» [15, с. 195]. Метою цієї літератури є розкриття негативних сторін суспільного життя, боротьба за нові, справедливі соціальні відносини. Створення роману на тему суспільного життя, присвяченого найактуальнішим питанням сучасності, на думку Франка, було найважливішим завданням передової літератури.

Франко, поза увагою якого не залишалося майже жодної визначної події в європейській літературі, не обминув і натуралізм, особливо теоретичні виступи й художні твори Золя, що викликали гарячі відгуки як у Франції, так і в інших європейських країнах. Золя приваблював Франка насамперед своїм інтересом до соціальної тематики, широким охопленням життя суспільства, прагненням розкрити взаємозв'язок між долею особи і суспільними, економічними та соціальними умовами, тобто всім тим, що Франко вважав необхідними рисами нового роману, про виникнення якого в Україні він мріяв.

З 70-х років Франко постійно звертався до творчості Е. Золя, твори якого перекладав або видавав у своїх журналах, і якому присвячував час від часу статті. Франко багато писав про те, що необхідно познайомити українського читача з творами Золя, що всупереч «витонченим» смакам львівського товариства він має

намір видати для українського читача часто грубі, але правдиві повісті Золя.

Золя поставав перед Франком у різних аспектах – і як творець наукової теорії натуралізму, в якому для Франка було багато привабливого (науковий підхід, соціологічне обґрунтування суспільних явищ, психологізм), і як творець серії романів «Ругон-Маккар», які захоплювали Франка широтою зображення соціальних явищ, але водночас не відповідали його естетичним принципам.

### **1. Натуралізм Золя та його оцінка І. Франком.**

Як відомо, в основу теорії експериментального роману Золя було покладено твердження філософа-позитивіста Огюста Конта про те, що суспільні явища, без сумніву, повинні бути віднесені до числа фізіологічних, і мають бути дослідженими з наукової точки зору. Водночас натуралісти вважали себе продовжувачами реалізму як творчого методу. «Реалізм або натуралізм, – писав Золя в «Експериментальному романі», – це аналітичний і експериментальний метод, заснований на фактах і документах... Ми, натуралісти, піддаємо кожний факт спостереженню і дослідку, в той час як письменники – ідеалісти допускають впливи містичні, що не піддаються аналізу, залишаючись у сфері невідомого, поза законами природи» [9, с. 185].

Золя вважав, що між природничо-науковими дослідженнями й художньою творчістю немає істотної різниці. Незважаючи на широту завдань, натуралізм був, по суті, розгалуженням реалізму. У ньому широкі узагальнення замінялися фактографією і фізіологічним аналізом. Експериментальна теорія Золя, як і кожний його новий твір, зустрічалися читачами та літературною критикою дуже насторожено. Слава Золя, завойована ним дуже швидко, іноді ставала скандальною. Золя не вибачали «Пастку» і «Нана», не пробачали правдивого зображення життя «низів», викриття верхівки буржуазного суспільства.

Близькість тематики, передусім селянської, інтерес до життя нижчих верств населення, новаторський творчий метод викликали у Франка велику зацікавленість творчістю Золя. Багато прозових творів французького письменника й уривків із них Франко переклав українською мовою та надрукував у львівських виданнях; до деяких написав передмови. І. Басс зазначав: «На цій підставі деякі дослідники творчості Франка з легкої руки його ідейних

противників – Цеглинського, Барвінського та інших – називали Франка натуралістом, виучеником Е. Золя та його сліпим послідовником в українській літературі» [1, с. 59]. Поважаючи Е. Золя як людину й митця, Франко все ж критично підходив до його натуралістичного методу і, зокрема, до теорії експериментального роману, згідно з якою Золя ставив у художній літературі на один рівень біологічні й соціальні явища, надаючи перевагу біологічним факторам. У листі до М. Павлика Франко зауважував, що в художній практиці не треба «тратити сили на студювання тисячних дрібниць (мало значущих і мало характеристичних) а la Золя і Флобер..., змалювати не само тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу» [15, с. 60].

В одній з основних статей І. Франка «Е. Золя, його життя і писання» зроблено огляд серії «Ругон-Маккари», в яку входили романи «Пастка» і «Нана». Аналізуючи останній роман, Франко підкреслює його морально-етичну спрямованість, яка дозволяє розкрити причини проституції та її негативний вплив на суспільну мораль. Автор статті розглядає серію романів Золя з точки зору реалістичного зображення дійсності, критики французького суспільства епохи Другої імперії, католицької реакції, наполеонізму, фінансової олігархії, викриття негативного впливу грошових відносин на суспільство. З глибоким баченням художника-реаліста Франко, аналізуючи творчість Золя, показує суперечності в самій творчості Золя, в його художньому методі. Зокрема він зазначає, що «у повістях Золя, що вражають, поряд з чудовими описами, багатством барв, широтою малюнка, є сотні сторінок, які не викликають живого почуття читача, не збуджують його фантазії. Се скоріше аналітичний театр, – пише Франко, – ніж живе тепло авторського серця, огріте життям» [10].

Для підтвердження своєї думки Франко наводить цікаву аналогію між творчістю Золя і Достоевського. Хоч обидва ці письменники вивчають психіку людини, часто займаються душевною патологією, проте між ними помітна величезна різниця. «У Достоевського, – пише Франко, – матеріальне оточення його героїв зазначене, правда, різко, але коротко... у Золя на це йде добра третина всього місця в повісті. Зате у Достоевського люди стоять на першому плані, а їх душевний стан є тою атмосферою, що проймає, заповнює всю повість, уділяється читачеві, мучить і потрясає його. У Золя люди звичайно малі супроти колосального оточення... у тих людей на першій плані виступають

матеріальні інтереси, а тільки на дальнім, мов з-поза туману матеріальних фактів, проявляється душа, звичайно душа пересічна, буденна, неглибока, нескомплексована. У Достоєвського ідіоти говорять, як філософи, відчувають усе безмірно тонко, судять безмірно швидко, бачать ясно; у Золя філософи і вчені говорять мало чим мудріше від простих робітників (коли не говорять про свій спеціальний фах). Достоєвський є незрівняний психопатолог, Золя – соціолог» [15, с. 50].

Франко досягає тут виняткової глибини аналізу, проникаючи в саму суть творчого методу Достоєвського, у якого людина, її переживання, психіка посідають основне місце, і водночас показує, що Золя, який ставить перед собою завдання психологічного дослідження, підпорядковуючи йому структуру всієї серії, по суті, не здійснює його завдання.

Франко один із перших помітив ще одну особливість французького письменника, яка впливає з його теорії – це своєрідний романтизм Золя. Оскільки Золя змушений був із безлічі життєвих явищ добирати факти, які б підтверджували теорію спадковості, то природно, що він часто змальовував виняткові, а не типові явища. Франко називав романтиком Золя ще й тому, що письменника приваблювали грандіозні масштаби, яскраві барви, і він часто перебільшував звичайні події та явища. «Контури дійсності, – писав Франко, – під його руками викривлюються, надуваються, набирають неприродних кольорів і рухів: мертва природа оживає, набирає людської подоби, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якимось затираються, не можуть сильно і виключно захопити наш інтерес і наше співчуття» [15, с. 51].

На думку Франка, Золя у своїх творах надмірно підкреслює темні сторони людини, спиняється більше, ніж це варто, на зображенні «низьких, підлих, брутальних та брудних учинків, намірів, думок і бажань людей. Темні сторони життя займають в його повістях далеко більше місця, ніж у дійсності: дуже часто ті темні краски накладені густіше, ніж це потрібно» [10]. Такого роду романтизм – наслідок художнього методу письменника – призводить не лише до викривлення дійсності, а й до її зниження, передусім до зниження образу людини.

Французький натуралізм мав певний вплив на художнє моделювання життя Франком у бориславському циклі творів, але в нього не було крайнощів натуралістів у трактуванні фатальної сили

спадковості, яка переслідує людину. Франко розумів, що натуралісти, як художники слова, прагнуть рухатися в ширину, охоплюючи велике коло явищ, але не завжди йшли в глибину цих явищ.

Оцінюючи романістику Золя, Франко дійшов висновку, що досягненням цього письменника є глибоке проникнення в соціальні основи поведінки людей, звернення до фактів і документів, увага до фізичної природи людини, широке зображення народного життя, змалювання різних соціальних прошарків населення, розкриття настроїв суспільства. Такі здобутки письменника характеризують новітній роман. У 1903 р. Франко відзначав: «Новіша література побачила одну із своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, – сказати б, як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як в душі тої одиниці зароджуються і виростають нові соціальні категорії» [15, с. 363].

У добу Франка західноєвропейський роман долав жанрову матрицю реалістичного роману, природно тяжіючи до більш глибокого осягнення людини, до аналізу духовного й інтелектуального її життя в поєднанні з критичним ставленням до соціальних та морально-етичних проблем тогочасного суспільства. Значними здобутками на цьому шляху стали романи Е. Золя, зокрема «Пастка» та «Нана». Водночас, ведучи мову про нову українську художню прозу, не можна оминати прозову творчість І. Франка, яка цілком вписується в художню парадигму передової європейської літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття.

## **2. Спорідненість проблематики романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища»**

Як відомо, першим твором, який приніс Е. Золя велику популярність та скандальну славу, був роман «L'Assommoir» (1877 р.), сьомий твір із циклу «Маккар-Ругони», відомий українському читачу як «Пастка». Перша спроба перекладу цього роману українською мовою була здійснена з ініціативи Івана Франка його нареченою Ольгою Рошкевич у 1879 році під назвою «Довбня». Франко дуже високо оцінив цей роман, написавши до нього передмову, в якій зазначав: «Повість, котру ми оце задумали подати нашій громаді в українському переводі, належить до найцікавіших та найважливіших прояв повістєвої літератури Європи за останніх десять літ» [10]. Причина великої популярності

цього роману, на думку І. Франка, не лише в таланті її автора, а в тому, що вперше у французькій літературі Е. Золя показав життя «робочого люду» не «для декорації або контрасту», а зробивши його основною темою всього твору. Дійсно, в романі змальовано широку картину життя робітничих родин паризького передмістя, однак, за словами Франка, це насамперед «безмірно сумна історія» життя пралі Жирвези – головної героїні роману.

Історія Жирвези – це історія людини, наділеної від природи гарною вдачею, працелюбністю, чуйною душею, яка під впливом суспільних обставин поступово деградує, скочується на саме дно й помирає в злиднях. Золя, у притаманній йому як письменнику-натуралісту манері, надзвичайно детально та психологічно вмотивовано показує весь трагічний шлях Жирвези з того моменту, як її, молоду жінку з двома маленькими дітьми, кидає напризволяще чоловік, наостанок обібравши її до нитки. Завдяки своїй працелюбності та наполегливості Жирвезі вдається заробити на життя собі та своїм дітям. Здавалося, що доля нарешті посміхнулася бідолашній жінці, у неї закохався дахівник Купо, веселий, працелюбний парубок. Купо обіцяє Жирвезі в усьому її підтримувати й допомагати. Вони одружуються, сумлінно працюють, будують плани. У них народжується донечка, яку називають Нана. Однак, нещасний випадок на будівництві призводить Купо до важкої травми, він тривалий час залишається без роботи й поступово спивається. Жирвеза змушена сама заробляти гроші на всю родину, деякий час їй це ще вдається, однак борги поступово накопичуються. Останнім випробуванням для Жирвези стає дружба Купо з її колишнім чоловіком, ледарем та альфонсом Лантьє, які вдвох пропивають її гроші. Купо стає хронічним алкоголіком. Донька Нана втікає з дому та стає повією. Жирвеза втрачає останні надії, з відчаю та власного безсилля вона й сама починає прикладатися до чарки й поступово спивається. Роман закінчується смертю жінки від голоду та злиднів.

Золя детально змальовує життя робітничого передмістя, злиденне існування його мешканців, злидні, розпусту, постійну пиятику. Символом цього району є шинок під промовистою назвою «Пастка», де пропивають останні гроші та свої сподівання більшість персонажів роману. Письменник піднімає в романі важливі й актуальні на той час суспільно-економічні проблеми, показуючи, як низька оплата праці не дозволяє робітникам вибратися зі злиднів.

Показова історія дідуса Брю, який, сумлінно попрацювавши п'ятдесят років, помирає від голоду, бо вже не може працювати.

Однак, на нашу думку, однією з найважливіших проблем у романі є проблема становища жінки в суспільстві. У першу чергу «Пастка» – це роман про жінку з народу, її важку долю. Недарма Золя спочатку збирався назвати свій твір «Просте життя Жирвези Маккар», підкреслюючи типовість її образу. Жінка з бідної сім'ї, на думку Золя, приречена суспільством на страждання. Змалечку Жирвеза зазнає знущань від батька, який її постійно б'є, фізичного насилля. У віці чотирнадцять років вона вже стає матір'ю й повністю залежить від свого чоловіка – гультья та нероби Лантьє. Після освідчення Купо, Жирвеза розповідає йому про свою мрію, яка полягає у тому: «...щоб мене більше не били, якщо я ще коли-небудь вийду заміж; ні я не хочу, щоб мене били. Ось і все...» [7, с. 24]. Щиро кохаючи Жирвезу, Купо присягається ніколи не піднімати на неї руку, і все ж, почавши пити, забуває про свої обіцянки.

Народившись у бідній селянській родині, героїня роману не має великих амбіцій, усе, про що вона мріє – ніколи не зазнавати голоду та злиднів, чесно працювати й виростити дітей: «Боже мій! Я ж бо не честолюбна, мені багато не потрібно! Усе, чого я хочу, це спокійно працювати, завжди мати шматок хліба та чистенький куточок для житла... Ну ліжко, стіл, два стільці – тільки й усього. А ще мені хотілося б виростити дітей, щоб вони стали порядними людьми, якщо це можливо...» [7, с. 32]. Сумлінно працюючи по дванадцять годин на добу, Жирвеза плекає мрію відкрити власну невеличку справу – пральню, і, поступово відкладаючи гроші, купити маленький затишний будиночок десь за містом. Однак, усі її плани розбиваються об жорстоку дійсність.

Золя показує гірку правду життя: у буржуазному суспільстві другої половини XIX століття порядна жінка не може забезпечувати себе своєю працею. Вона змушена розраховувати на чоловіка, оскільки оплата праці робітника набагато більша, хоча так само є недостатньою для нормального життя. Чоловіки ж, замість того, щоб забезпечувати родину, пропивають усі свої гроші в шинку – єдиній їх відраді. Золя з обуренням змальовує, як Жирвеза, страждаючи від голоду, разом з іншими такими ж нещасними, як вона, принижується до того, щоб зустрічати чоловіка біля роботи, сподіваючись випросити бодай якісь гроші. Однак, більшості дружин це не вдається. Письменник показує, як біля Жирвези



стоять інші жінки, виснажені, замерзлі, погано вдягнуті. Дехто прийшов із маленькими дітьми, голодними, посинілими від холоду. Але у відповідь на прохання, жінки чують лише погрози та насмішки.

Злидні й постійна пиятика чоловіків штовхають жінок до розпусти. Одні з них шукають відряди в чужих обіймах, інші у відчай намагаються таким чином урятувати від голоду себе та своїх дітей. Сімейні цінності повністю нівелюються під впливом життєвих обставин і поступової моральної деградації. Змальовуючи характер Жирвези, Золя наголошує на її прагненні бути вірною та відданою дружиною. Хоча через пиятику чоловіка її кохання до нього згасло, Жирвеза не хоче йому зраджувати. Найбільша цінність для неї – дружба з освіченим і непитущим ковалем Гуже. Вона знає, що він уже багато років кохає її, незважаючи ні на що. Дізнавшись про важке матеріальне становище Жирвези, Гуже пропонує їй покинути все й переїхати з ним в інше місце, де вони зможуть розпочати нове життя. Проте, ця пропозиція неприйнятна для Жирвези, яка не розуміє, як вона, шлюбна жінка, може покинути чоловіка, яким би він не був. «Це неможливо, пане Гуже. Це було би дуже погано. Не забувайте, я заміжня, в мене є діти... Знаю, що ви приязні до мене, і я роблю вам боляче. Але нам усе одно не бачити щастя: нас би замучило сумління», – відповідає Жирвеза на слова чоловіка [7, с. 190].

Однак, незважаючи на своє тверде рішення ніколи не зраджувати чоловіка, Жирвеза все ж іде на це з відрази до нього, коли бачить, як він геть п'яний засинає в калюжі власного блювотиння. Вона знову стає коханкою негідника Лантьє тільки тому, що гидує спати в ліжку поряд із брудним та п'яним чоловіком, а більше їй нікуди йти. Це ж сам Купо привів Лантьє до себе додому й поселив його в сусідній кімнаті. Обидва чоловіка-нероби жили за рахунок Жирвези, користувалися її працею, грошима та тілом, навіть не думаючи про неї, як про живу людину, лише насміхаючись із неї. Купо та Лантьє повністю розорили жінку, змусили її продати пральню та залишили без засобів до існування. Лантьє знаходить собі нову жертву, а Жирвеза змушена найматись на найбільш важку та брудну роботу, за яку їй платять копійки.

Кінцевою точкою морального падіння Жирвези стає її рішення піти на панель, і віддатися за гроші будь-кому, хто зверне на неї увагу. Не в силі терпіти голод, вона блукає вулицями нічного міста, серед таких самих нужденних істот, без надії, лише тому, як

говорить сама героїня, що їй бракує мужності покінчити з собою. За іронією долі Жирвеза зустрічає там Гуже, який приводить її до себе додому, щоб нагодувати та відігріти. Незважаючи на жалюгідний стан жінки, він продовжує її кохати. Проте залишки жіночої гідності не дозволяють Жирвезі скористатись добротою Гуже. Їй дуже соромно за себе, за свій зовнішній вигляд, вона йде від Гуже, а через деякий час, усіма забута, помирає від голоду в нетопленій комірчині на купі гнилої соломи.

Публікація роману викликала гнівну критику, письменника звинувачували в аморальності та розпусті, його не розуміли навіть колеги та друзі. Відповідаючи на нападки критиків, Золя писав: «Коли «Пастка» була надрукована в газеті, на неї напали з нечуваною грубістю, її ганьбили, звинувачували в усіх смертних гріхах. Чи варто пояснювати тут, кількома словами, мій літературний задум? Я хотів показати неминуче звиродніння робітничої сім'ї, що живе в отруєному середовищі наших передмість... «Пастка», безсумнівно, найморальніша з моїх книг» [7, с. 3].

Порушуючи проблему становища жінки в тогочасному суспільстві, Золя наголошує на тому, що причинами моральної деградації героїні його роману була не її зіпсованість, вади характеру чи погана спадковість. Навпаки, він підкреслює душевну чистоту Жирвези, її добре, чуйне серце, її прагнення створити своє маленьке родинне гніздечко, жити в мирі та злагоді з навколишнім світом. Проте, суспільство, в якому панує влада чоловіків, залишається байдужим до її долі. Саме чоловіки штовхають жінку до заняття проституцією. Промовистим є один із фінальних епізодів роману, коли чоловік Жирвези Купо відмовляє їй у грошах на їжу, пропонуючи знайти коханця, який її нагодує. П'яниця захоплюється вчинком свого приятеля на прізвище «Бурдюк», який живе за рахунок дружини, «яка користується увагою багатьох чоловіків». «Так, жінка повинна вміти викручуватися... Якщо вони здохнуть на соломі, то це її провина», – вважає Купо [7, с. 202].

Проблемі моральної деградації буржуазного суспільства кінця XIX століття Золя присвячує також дев'ятий роман серії «Ругон-Маккари» – «Нана». Цей роман уперше побачив світ під виглядом фейлетонів у французькій газеті «Вольтер» у 1879–1880 роках. У 1880 році роман вийшов окремою книгою, всі екземпляри були одразу ж розкуплені. Успіх «Нана» мав характер скандалу: у деяких державах роман зазнавав цензурних утисків як твір, що «ображає

суспільну мораль»; у Данії та Англії він був заборонений, у Гросгеймі видавець і господар типографії були притягнуті до суду. Газети сварили Золя, кричали про провал роману, обвинувачували автора в порнографії, погоні за наживою. Одна за одною посипалися карикатури на Нана та її автора, віршовані пасквілі, театральні пародії.

На противагу реакційній критиці, яка не могла вибачити Золя наявність у романі соціальної та політичної сатири, прогресивно налаштовані сучасники сприйняли «Нана» як значне літературне явище. Серед хору проклять автору виділявся голос критика Еміля Бержера, що написав у французькій газеті: «Повірте, не слід, не слід дуже голосно кричати про скандал і робити обурений вигляд, тому що в нас перед очима дуже схожий портрет. О свята буржуазіє, моя мати, не ховай червоного чола за віялом твоїх предків! Ось людина, яка сказала правду у вічі, і тобі не залишається нічого іншого, як тримати язик за зубами. Тим гірше для нас, якщо з'явилася людина, яка нічого не боїться та сміливо підносить факел до купи бруду... У крайньому разі він робить свою справу чесно, грубо і ніколи не йде проти своєї совісті. Браво.» [4, с. 31]. Флобер відразу ж після виходу у світ «Нана» надіслав авторові повний захвату лист. «Характери дивовижно правдиві, багато живих слів; нарешті смерть Нани варта Мікеланджело! Чудова книга, друже!» [13, с. 83].

Образ головної героїні роману – актриси й куртизанки Нани – з'являється вперше на сторінках роману «Пастка», де описується її дитинство серед бідноти, п'яних бійок, її вихід на роботу у квіткову майстерню, моральне падіння та втеча з дому. Роман «Нана» пов'язаний із «Пасткою» також деякими перехідними персонажами: тітка Нани мадам Лера – сестра її батька, дахівника Купо.

Вірний принципу документальності, Золя ретельно збирав матеріали для нового твору. Він мало знав паризький напівсвіт і намагався отримати необхідні дані через друзів. Один із знайомих Флобера надав автору «Нана» багато подробиць про побут та мораль цього кола паризького суспільства. Бажання писати з натури наштовхнуло Золя під виглядом простого робітника ввійти в дім молодій куртизанки на бульварі Мальзер; невдовзі він був запрошений на вечерю, яка дала матеріал для відповідного епізоду в романі. Так з'являються записи про натопт гуляк, що незвано ввалюються під ранок на вечерю з дівчатами, про шампанське, що вилили в піаніно, про шпильки, які із дзвоном падають у срібну тацю

з розпущеного волосся Нана. Деякі персонажі роману мали прямих прототипів у житті. Такими є покоївка Зоя, журналіст Фошрі (модний світський хронікер, відомий під ім'ям «Миранда»), актор Фонтан, подружжя Мінйон (подружжя Жюдик), Люсі Стюарт (Кора Перл).

Золя не входив у великосвітські салони, тому під час написання роману звернувся по деталі до Флобера, який інколи бував у Тюільрі. Проте театральні куліси були добре знайомими письменнику, який на той час вже поставив 3 п'єси. Золя уважно оглянув театр Вар'єте і відвідав спектакль «Ниниш», що послугував першоджерелом для сцени прем'єри вистави за участю Нани в романі. Письменник був присутній на кінних перегонах, що описані в «Нана»; використав особисті спогади про страшну епідемію віспи, що з'явилася у Франції у 1870 р. Нарешті, він збирав і записував оповідання, що були розповсюдженими у суспільстві, про пригоди відомих і коронованих осіб в останні роки Другої імперії – про принців Уельського, Оранського та Наполеона. Однак до безпосереднього написання роману Золя взявся лише через 10 років після його задуму. Робота йшла швидко – новий розділ кожного місяця. Не дочекавшись закінчення написання роману, редактор газети «Вольтер» почав друкувати перші розділи. Перед тим як видати «Нана» окремою книгою, Золя допрацював текст роману: дещо спростив фабулу, відмовився від деяких мелодраматичних епізодів, поглибив характери: «Усе повинно бути так, як у житті», – писав Золя з приводу «Нана» [9, с. 243].

Роман «Нана» творився в період гострої боротьби навколо «натуралістичної школи» в літературі. У тому ж році, коли роман вийшов з друку, Золя опублікував у петербурзькому «Віснику Європи» (1879 р., кн. 9) полемічну статтю «Експериментальний роман», у якій проголошувалися основні принципи натуралізму. Роман «Нана» був ніби відтворенням теорій письменника на практиці, що певною мірою пояснює деяку тенденційність твору, дуже велика увага в якому приділялася фізіологічним аспектам людини. У робочих записах Золя зберігалися нотатки тем роману повністю в дусі натуралізму: «Ціле суспільство, що ринулося на самицю», «Книга повинна бути поемою статі, а мораль її все та же статі, що перевертає світ» [9, с. 244].

Однак зміст роману не зводився до того. Відповідно до загального задуму серії «Ругон-Маккари» автор уже в першому плані «Нана» намітив дві сторони твору: «результат спадковості» та

«фатальний вплив сучасного оточення». Незважаючи на крайнощі натуралізму, які створили роману скандальну популярність, соціальні мотиви виявилися сильнішими. Золя далекий від смакування еротики, неминучої в романі через його тему; всі елементи твору підпорядковані викривальній меті. Проводячи паралель між проституцією і більш небезпечними, узаконеними вадами, Золя пише: «Суспільство руйнується, коли заміжня жінка конкурує з продажною дівкою, і коли який-небудь Мюффа дозволяє своїй дружині безчестити себе, поки сам він плямує свою честь із якою-небудь Наною» [9, с. 253].

На перший погляд, сюжет «Нана» та образ головної героїні традиційні для французької літератури, яка починаючи з «Манон Леско» аббата Прево до творів Бальзака і Гюго дала цілу серію образів жертви класового суспільства – жінки, що продає себе за гроші. Однак роман Золя – не тільки ще одна варіація вже відомої теми; в образі Нани письменнику вдалося, перебуваючи на інших літературних позиціях, створити новий тип роману, який з більшою художньою силою відтворює типові риси його часу.

З одного боку, Нана – це реальний і притому самотній характер, без зайвої поетичної сентиментальності, «Який характер: славна дівчина, це головне. Підкоряється своїй натурі, але ніколи не робить зла заради зла й легко піддається жалошам. Пташиний розум, голова завжди забита безглуздими забаганками. Завтрашнього дня не існує. Дуже смішна, весела, забобонна, богобоязна. Любить тварин і своїх рідних. Не треба робити її дотепною, це було б помилкою» [9, с. 85]. З іншого боку, «Нана» – фігура майже алегорична. Вона уособлює гниття, яке дедалі більше охоплювало суспільство буржуазної Франції в другій половині XIX ст. Це узагальнене значення образу відзначив ще Флобер, що написав автору роману: «Нана піднімається до міфу попри всю свою реальність». На тому ж наголошував і сам Золя: «Вона стає силою природи, зброєю руйнування... Нана – це розтління, що йде знизу... яке потім піднімається з низів і розкладає, ламає самі ж панівні класи. Нана – золота муха, яка зародилася на падалі й уражує потім усіх, кого вона вкусить. Закопайте падаль! Це повинно повторюватися ясно й неодноразово в розповіді, в дії, самою Наною та іншими. У цьому вища мораль книги» (Робочі нотатки до роману) [9, с. 86].

Навкруги образу Нани розгортається панорама суспільства, яке розкладається заживо: повна відсутність ідеалів і принципів, погоня за низькими насолодами, безглузда жадоба, душевна пустота.

Короновані особи, державні чиновники, заможні молоді чоловіки опиняються біля ніг вульгарної публічної жінки, а вона, зі своїм «пташиним розумом», царює над усією безглуздістю. Історія Нани зростає до масштабів сатиричного памфлету на весь соціальний і політичний режим Другої імперії з його глибоким моральним падінням. Таке значення має символічний епізод кінних перегонів на Лоншанському іподромі, який перетворили на триумф Нани: і їй, і кобилі, яка перемогла і зветься її ім'ям, аплодує весь Париж і сама імператриця.

Образ Нани дуже багатогранний, вона одночасно є і уособленням моральної деградації суспільства часів Другої імперії, і запереченням цього суспільства, – піднявшись із соціального дна, з глибин бідності та приниження, куди вищі класи штовхнули покоління її предків, Нана свідомо мстить цим вищим класам. Кульмінаційним пунктом роману є сцена, в якій Нана, насолоджуючись своїм презирством до сильних світу цього, штовхає ногами графа Мюффа, який був одягнений у придворний камергерський костюм, ці стусани вона від щирого серця адресувала всьому Тюільрі, величі імператорського двору. У кінці роману образ Нани стає символом історичної приреченості Другої імперії: життя героїні, яка вкрита гнійниками віспи, обривається напередодні краху прогнилого політичного режиму, у момент, коли Франція готова йти назустріч війні 1870–1871 років і національній катастрофі.

Таким чином, усупереч своїм деклараціям, усупереч теорії «експериментального роману», Золя не залишається байдужим дослідником суспільних каліцтв; навпроти, він сповнений пристрасі й обурення, він намагається донести до читача правду. У цьому значна перемога Золя – художника.

Схожі проблеми, зокрема проблеми буржуазної моралі та становища жінки в суспільстві, І. Франко розглядає у своїй повісті «Для домашнього огнища». Шукаючи відповідь на питання, чи можливе «домашнє огнище» як форпост моралі й родинного щастя, як запорука майбутнього людей в умовах буржуазного суспільства, Франко йде новим шляхом і в постановці проблеми, і в її трактуванні.

Тема жіночого гріхопадіння є дуже поширеною в українській літературі, згадаємо хоча б відомі поеми Т. Г. Шевченка «Катерина», «Наймичка», роман П. Мирного «Повія». У цих та подібних творах основою сюжету є історія жінки, яка найчастіше на ґрунті

матеріальної скрути чи злиднів ставала жертвою чи то молодого спокусника, чи то старого багатія, поповнюючи собою число покриток, утриманок, повій. Але в повісті Франка «падіння жінки» немає. Анеля не зраджує свого чоловіка, не продає себе за гроші; вона по-своєму любляча мати та дружина, зразкова господиня у своєму родинному гнізді, берегиня «домашнього вогнища». Усьому вміє вона надати виразу чарівності, теплоти, принадності, оточити чоловіка й дітей винятковою турботою, створити в домі атмосферу лагідності та взаємоповаги.

На перший погляд, Анеля нічим не заплямовувала «домашнього вогнища». Так само, як героїня роману Е. Золя «Пастка», вона прагне дбати про свою родину, її добробут, виховання дітей. Так само, як і Жирвеза, вона вважає, що її основне покликання в житті – зробити все для того, щоб її чоловік та діти були щасливими. Однак, на відміну від пралі, Анеля виросла в достатку буржуазної родини і вона не збирається задовольнятися найнеобхіднішим. Вона жадає гарних меблів, дорогого посуду, вишуканого вбрання, – тобто всіх атрибутів міщанського щастя. Щодо засобів, за допомогою яких вона досягає матеріального добробуту, то їм вона також не надає великого значення, адже, середовище, серед якого вона виросла, має свою мораль. Цей своєрідний макіавелізм, прагнення досягти своєї мети за будь-яку ціну, нехай навіть ламаючи долі інших людей, – типова ознака світу, змальованого в творах Золя та Франка.

Анеля виховувалася в атмосфері стереотипних буржуазних уявлень про роль жінки у родині. Вона не була підготовлена до корисної праці. За характеристикою її чоловіка, Анеля «не привикла до ніякої праці, ...на те тільки була підготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчин, але не людиною, ...цілим життям, укладом, домашньою і шкільною традицією назавжди попсованої етичної основи» [14, с. 57]. Відразу до всього бідного та нужденного, до трудової людини і водночас прагнення до розкошів – ось що підготовляло її до злочину. Одним із перших її вчителів був Гуртер, її дядько, який прищепив їй «пиху і погорду супроти нижчих, нужденних... страх перед недостатком і вбожеством» [14, с. 162]. Таке ставлення до життя характеризує і героїню роману Золя «Нана». Вона хоч і не зростала у багатій родині, проте з юних літ вирішила уникнути злиднів за будь-яку ціну, навіть шляхом проституції. Вона цілком свідомо стала теж лялькою, забавкою для чоловіків. Різниця між ними лише у тому, що Нана продає себе, а Анеля інших дівчат.

Торгівля «живим товаром» є ганебним промислом, але на цю торгівлю Анелю штовхали не злодії, а «сильні світу сього» – офіцери, аристократи, багаті буржуа. Для цього натовпу фарисеїв, брехунів і лицемірів найогидніша підлість, якщо вона добре прихована, не має значення, прихований злочин не є злочином. «Раз утративши пошану для людей, – каже далі Анеля, – навчившись ...вважати їх тільки матеріалом для визискання, я пішла далі тою дорогою» [14, с. 244]. Франко показує, що в умовах Австро-Угорської імперії «бізнес» Анелі та її подруги Юлії не те що можливий, а закономірний: адже в тому, щоб їх купили для будинку розпусти не тільки на батьківщині, а й у Єгипет, Бразилію чи Туреччину, нещасні сільські дівчата можливо бачили єдиний порятунок від голоду та злиднів.

Автор досліджує морально-психологічні аспекти життя і вчинків своїх героїв. Він хотів показати, як у сучасному йому реальному світі, де панує жорстокість, несправедливість, суспільна мораль, чи швидше аморальність руйнуються паростки позитивного, прекрасного. Образ Анелі, «благопристойної» дами із вищої верстви суспільства, набуває глибокого етичного сенсу. Сама героїня вважає себе морально чистою, невинною, адже ж її оточує світ зла і розпусти, фарисеїв, користолюбців, і, якщо вона діє відповідно до законів цього світу, то це не її провина. В Анелі проявляється той моральний нігілізм, що й у інших представників вищого світу, який дозволив героїні лицемірити, переступити загальнолюдські моральні цінності, ігнорувати свою моральну відповідальність навіть перед тим самим «домашнім огнищем». Щоправда, у передсмертному зізнанні вона запевняла, що, хоч і «задавлювала своє сумління, та не позбулася його» [14, с. 245].

В цьому аспекті М. Ткачук бачить спорідненість Анелі з Раскольніковим, героєм Ф. Достоевського («Злочин і кара»). Обое вони на гіркому досвіді переконуються, що йдучи шляхом злочинів, неможливо здійснити добрі наміри. Обое вони врешті-решт розкаюються у скоєному. Однак, Раскольнікова рятує від самогубства кохання Соні Мармеладової. Прагнення зберегти своє кохання, створити матеріальний добробут для коханого чоловіка скерувало Анелю на ганебні вчинки, проте щира взаємна любов не врятувала її і не піднесла. Сон капітана у перший день по приїзді був пророчим – він загубив свій алмаз. В очах Антося вона порушила етичні постулати, осквернила дім і власну мораль [12, с. 53].

Н. Жук зазначає, що у творі «психологічно глибоко розкрито трагедію капітана Ангаровича – людини суб'єктивно чесної,



справедливої, щирої, але наївної» [6, с. 137]. Але, як зауважує М. Ткачук, «чи не є Антось дзеркальним відображенням «зверненого» відображення Анелі, а ширше – того ж суспільства, яке сформувало, виплекало таких, як Анеля, Юля, барон Рейхлінген, шляхетні офіцери? Свій злочин Анеля скоїла задля «домашнього огнища» і хотіла побудувати своє щастя на хибних засадах. Це ж «домашнє огнище» захищає Антось, коли викликає найближчого друга Редліха на дуель, і коли збирається «задавити, розшарпати, погризти зубами на місці» дружину і матір його дітей. Так співіснують два несумісні начала, що вийшли із єдиного поняття – «дому». Антось і Анеля не витримують святощів «дому», порушують їх і терплять фіаско» [12, с. 55].

Таким чином, повість «Для домашнього огнища» – художня засторога письменника. Через насильство, кривду, аморальність, на горі інших не можна побудувати власного щастя. Франка, так само, як і Золя, хвилювала проблема аморальності суспільства, у якому і «верхи» і «низи» просякнуті лицемірством, обманом та розпустою.

### **3. Особливості поетики романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища»: компаративний дискурс**

Характерною ознакою української літератури кінця ХІХ століття був перехід від побутового роману, характерного для попереднього періоду, до роману психологічного та соціально-психологічного. Про це засвідчують романи та повісті І. Франка «Не спитавши броду», «Перехресні стежки», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності». Як відомо, Франко, за прикладом О. де Бальзака та Е. Золя, планував створити власний цикл романів про життя галицької інтелігенції.

Зазначені твори становлять собою надзвичайно цікаву жанрово-композиційну структуру, засвідчують розширення Франком жанрового діапазону української прози його часу. Ці твори письменник замислював як романні форми, а виходили вони, і в читацькій свідомості закріплювалися, як повісті. М. Ткачук вважає ці твори романами і висловлює думку І. Денисюка про те, що тут «діяла інерція польської генеалогічної свідомості, яка наш східнослов'янський роман мислить як повість. Зі скромності і туги за великою всеосяжною романною структурою Франко називав себе новелістом – мікроскопістом, але насправді він створив оригінальний жанрово-структурний тип роману з новелістичною

концентрацією часу і простору. Сучасники недооцінювали, чи не розуміли Франка у великій прозовій формі, пальму першості в художній досконалості віддаючи його новелам, оповіданням, образкам» [12, с. 8]. Але багато хто з дослідників: Н. Жук, І. Басс, М. Рудницький, А. Швець, визначають твір «Для домашнього огнища» як повість. Ми дотримуємося цієї ж точки зору і приєднуємося до думки тих дослідників, які визначали твір Франка як повість.

Звернемося до роману Золя «Нана» і спробуємо з'ясувати його жанрову природу. Для Золя пізнання людини означало перш за все дослідження зовнішнього, матеріального світу, який його формує. Саме тому Золя так детально відтворює конкретну матеріальну стихію, в якій людина діє в своєму повсякденному житті. При цьому психологія і самі долі його персонажів цілком визначалися осередком, спадковістю та обставинами, в яких вони знаходились. Але справа у тому, що людські драми, які розкриває Золя, майже ніколи не виходять за межі окремих професійних сфер життя, за межі класу.

Безумовним завоюванням творчого методу Золя треба визнати увагу до фактів та документальних свідчень епохи, увагу до фізичної природи людини, широке змалювання народного життя, виведення на сцену різноманітних суспільних прошарків. Однак слабкість натуралізму була у тому, що при найяскравішому відтворенні обставин, що формують людину, сама людина виявляється у Золя маленьким хробаком, від якого нічого не залежить навіть при устрої свого особистого життя. За логікою натуралістичного роману обставини та події подавляють людину і ведуть її за собою. В цьому і є відома духовна бідність Нани, що сіє кругом себе розорення та загибель, будучи просто красивою твариною, котра не замислюється над наслідками своїх вчинків.

«Мій твір, – зазначає Золя, – буде не стільки соціальним, скільки науковим. Картина, яку я намалюю, – простий аналіз шматка дійсності, такої, якою вона є. Я вивчаю людину, яка знаходиться у певних обставинах і ніяких повчань. Смысл і користь мого твору в тому, що він скаже правду про людину... розкриє діючі в ній сховані пружини спадковості і покаже шлях впливу на людину оточуючого середовища» [9, с. 17].

Як відомо, роман «Нана» він назвав романом про напівсвіт. Але досліджуючи романи серії «Ругон-Маккари», вчені дійшли до висновку, що при усіх розбіжностях між ними, в головних рисах вони однотипні. Романи Золя мають струнку композицію, вони створені

за принципом строгого відбору та цілеспрямованої деформації життєвого матеріалу, часом навіть його шаржування – з метою більш чіткого, зримого виявлення авторської концепції певного явища. Всі романи серії створюються у відповідності до основних ознак «roman a these» (романа з тезою), як би щільно не зрослися з ними інші, більш звичні визначення. Сама жанрова природа «роману з тезою» зумовлює відокремлення від «шматка реальності» всього того, що відволікало б від головної теми чи протирічило б авторській концепції цієї сфери життя. Жанрова єдність роману «Нана» також реалізована в формі «роману з тезою», всі компоненти якого підкорені авторському прагненню до систематичного і всебічного осмислення проблеми.

Таким чином, робить висновок І. Нікітіна, «локальність романного хронотопу, послідовність у часі розвитку сюжету, композиційна монолітність оперування «масами», увага до деталей, безліч лейтмотивних тем і образів, символічних узагальнень і т.д. – всі ці особливості роману Золя продиктовані завданнями всебічного, тобто «наукового» осмислення найважливіших сторін і явищ дійсності через художнє зображення» [11, с. 65]. Щодо спорідненості творів Золя та Франка, то, насамперед, вона визначається у спільній тематиці їх творів. Тема становища та значення жінки в суспільному та родинному житті розкривається письменниками з різних сторін та завдяки своєрідності поетики їх творів.

Нашу увагу привернули особливості сюжету роману Золя «Нана» та повісті Франка «Для домашнього вогнища», які були зумовлені не лише жанровою своєрідністю, але й особистими художніми стилями митців. Улюбленим засобом сюжетобудування роману Золя було групування подій навколо якогось певного епізоду, де зустрічаються долі якщо не всіх, то принаймні більшості героїв. Образи персонажів у романах Золя найчастіше розкриваються у зіткненнях, у ставленні до тих чи інших подій. Так у «Нана» можна визначити кілька таких «вузлових» подій: виступ Нани в театрі «Вар'єте», прийом у графині Сабіні Мюффа де Бевіль, вечірка у Нани, перебування вибраного товариства в маєтку мадам Ругон і т. д.

Уже перед виступом Нани в ролі Венери тільки й мови було про «відкриття Берднава». Журналіст Фошрі заявляє Фалуазу: «Я зустрів сьогодні чоловік двадцять і від усіх тільки й чую: «Нана! Нана!»» [8, с. 256]. Далі, під час самого спектаклю в дію включаються «зірки» театрального бомонду – старий розпусник граф Шуар, банкір Шнайдер, дивак Вендевр, стриманий, але пристрасний граф

Мюффа, а крім них, уся театральна мізерія від Люсі до Фонтеня, увесь темний світ торговців «живим товаром», аж до альфонса Міньона, який пропонує свою дружину то одному, то другому. Починаючи із спектаклю, увесь цей маскарад, увесь цей різноманітний натопв невідступно супроводжує читача аж до трагічного фіналу роману. Г. Вєрвєс, розглядаючи сюжетні вузли у романі, звернув увагу, на те, що в них «на першому місці виступає роль діалогу, який допомагає авторові створити напружену дію, мов у калейдоскопі, змінювати ситуації, вільно висувати на авансцену ті чи інші постаті» [3, с. 61].

Сюжет повісті І. Франка побудовано на матеріалі життя сім'ї капітана Ангаровича, дія стиснута до трьох діб. Усі події в ньому суворо детерміновані, впливають одна з одної. Автор розробляє одну сюжетну лінію, послідовно викладає взаємини між Антосем і Анелею, проте використовує кілька часових проміжків: три доби у житті подружжя, час оповідача, час героїв. Оцінка подій минулого з позиції теперішнього зумовлена, з одного боку, логікою, з другого – психологізмом.

Сюжетний рух у повісті проявляється в двох вимірах. Перший – зовнішній – це історія родини Ангаровичів, зустрічі Антося з іншими офіцерами, викриття злочину Анелі; другий – внутрішній, пов'язаний із переживаннями та почуттями головних героїв. Між ними відбувається постійна взаємодія – розкриваються суспільні, соціальні й моральні умови життя певної верстви людей. Цікаве спостереження провів М. Ткачук, який зазначав, що Франко при написанні твору опирався на деякі жанрові традиції європейської художньої прози, зокрема на традиції авантюрного роману. Він писав: «Сюжет повісті схожий на авантюрний тим, що становить собою ланцюг подій, які послідовно розгортаються, об'єднуються мотивом пошуку, випробування, навіть дороги, бо з дому постійно виходить Антось і дошукується нових доказів злочину Анелі. Як і в авантюрному сюжеті, тут використано таємничість злочину, неочікувані стани героїв, перипетії, діє слідчий Гірш» [12, с. 45]. На нашу ж думку, за вищезгаданими сюжетними рисами (стислість та сконцентрованість подій, наявність зовнішнього та внутрішнього конфліктів, драматизм) повість більше нагадує драматургічний твір, чого звичайно не скажеш про розлогі романи Е. Золя.

Потрібно зазначити, що і Золя, і Франко засвідчують себе у своїх прозових творах тонкими психологами, знавцями людської душі. При цьому вони використовують різноманітні засоби поетики

характеротворення: портрет, пейзаж, мовленнєву характеристику, тощо. Досить цікаво провести порівняльний аналіз використання письменниками художнього портрету як засобу характеротворення. Золя уникає розгорнутого, деталізованого портрету, типового для європейського роману першої половини XIX ст. Зовнішність своїх героїв він подає окремими рисами, створюючи портрет з лейтмотивом. Наприклад, говорячи про вроду Жирвези та її доньки Нани, він не описує їх зовнішність, а лише постійно підкреслює такі спадкові риси, як чудове золотаве волосся, тонка біла шкіра, великі блакитні очі. Ми дізнаємось про їх красу, дивлячись на них очима закоханих чоловіків. Такий підхід нагадує творчу манеру художників-імпресіоністів, головним для яких було створити певне враження. Не дарма відомий імпресіоніст Е. Мане створив свою картину «Нана».

Крім того, портрети у романах Золя багаті натуралістичними елементами: «Нана, висока і дуже повна для своїх 18 років, вдягнена у білу туніку богині, з розпущеним по плечах довгим золотавим волоссям, спокійно і самовпевнено підійшла до рампи і посміхаючись публіці, заспівала свою арію» [8, с. 14]. На наступній сторінці ми бачимо інші риси портрету героїні: «Нана співала все тим же скрипучим голосом. Посмішка не сходила з обличчя Нани, показуючи її маленький червоний рот, сяяла у величезних світлоголубих очах. Коли вона співала особливо двозначні куплети, її рожеві ніздрі роздувалися, ніби вона відчувала щось смачне, і щоки багровіли» [8, с. 15]. Зображуючи такі деталі зовнішності своєї героїні, автор прагнув підкреслити не лише її природну привабливість, а, насамперед, хтивість і бездуховність Нани. Вона прекрасно усвідомлювала свою фізичну принадність і сміливо нею користувалася. Відсутність акторської майстерності та таланту дівчина компенсувала вродою та захопленням глядачів-чоловіків. Золя, із притаманним йому сарказмом, розповідає, що сам директор театру Борднав називає свій заклад «борделем». Адже йому байдужа репутація своїх акторів, головне їх скандальна слава, ажіотаж, який дозволяє йому продати всі квитки і заробити багато грошей.

Натомість І. Франко створює деталізований психологічний портрет Анелі Ангарович. Перед нами «...розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викроєних малинових устах, з маленькою ямочкою на підборідді, що надавала їй вираз жартівливої молодості і невинності, — се, очевидно, пані дому. Ніхто

би по ній не пізнав, що їй 28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, — так молодим, свіжим і непочатим видається її лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать» [14, с. 7]. Як ми бачимо, український письменник поєднує ознаки живописного та психологічного портрету своєї героїні. На перший погляд, його завдання так само, як і у Золя, викликати певне враження про Анелю, як про гарненьку молоду жіночку, веселу та щасливу. Вона сміється, жартуючи з подругою, розмовляє дзвінким чуттєвим голосом. Однак це враження оманливе. Коли мова заходить про справи, Анеля починає говорити «якимось зміненим твердим голосом купця, що певен своєї добре обдуманій купецької комбінації» [14, с. 10]. У такий спосіб Франко підкреслює подвійну натуру пані Ангарович, яка, немов хамелеон, могла враз змінюватися відповідно до обставин. З одного боку, вона – любляча, турботлива мати і дружина, з іншого – цинічна та бездушна комерсантка, яка торгує «живим товаром». Таким чином і Золя, і Франко показують всю суперечливість та подвійність природи своїх героїнь, фізична врода яких лише гарна оболонка, яка маскує їх справжню сутність.

Тема подвійності буржуазної моралі, фальші та лицемірства так званого вищого класу була однією із провідних тем як українського, так і французького письменників. У романі Е. Золя «Нана» ми бачимо, як представники верхівки паризького вищого світу захоплюються красунею куртизанкою, мріючи про зустріч із нею бодай на хвилину, і водночас з напускною брутальністю висміюють її поза очі, роблячи вигляд, що для них вона всього лише повія. Це стосується і героїв повісті Франка: шляхетні офіцери користуються послугами «дівчат» пані Ангарович, проте з презирством і відразою обговорюють її у офіцерському клубі, боячись навіть натяком про знайомство із нею заплямувати свою гідність.

Важливу роль у романі Е. Золя «Пастка» та повісті І. Франка «Для домашнього вогнища» відіграє пейзаж, який є одним із провідних засобів відображення внутрішнього стану героїв. При цьому обидва автори використовують міський, урбаністичний пейзаж. Автор роману «Пастка» показує, як на його героїню Жирвезу, яка народилась і зростала на селі, психологічно тисне похмура забудова робітничого передмістя. Тут дуже мало сонячного світла, дерев, зеленої трави, натомість на кожному кроці розташовані шинки, пивниці, винні погрібці, тощо. Особливе місце у романі займає семиповерховий будинок на вулиці Гот-д'Ор, де Жирвезі доведеться

прожити більшу частину свого подружнього життя і померти: «Жирвеза ввійшла у високі ворота, в неї тривожно замерло серце. Отже вона буде жити в цьому величезному, як місто, будинку з довгими сходами і нескінченими лабіринтами коридорів. Сірі фасади, розвішане у вікнах лахміття, темний брукований двір, весь у вибоїнах, схожий на майдан, глухий шум, що долинав із майстерень, – від всього цього вона відчувала себе розгубленою» [7, с. 95]. Цей будинок у романі має велике символічне значення. Будинок, де живуть лише бідняки, змушені економити на всьому, поряд із шинком дядька Коломба, також є своєрідною пасткою, монстром, який уже не випустить Жирвезу із своїх цупких пазурів.

Звернемо увагу на функції пейзажу в повісті «Для домашнього огнища». Пейзажі у цій повісті, як і у романі Золя «Пастка», стримані та лаконічні. Цікаво, що обидва письменники використовують їх лише для відтворення душевного стану героїв, які викликають співчуття, – Жирвези та Антона Ангаровича. Вони використовуються у найбільш значущих, важливих для розвитку сюжету моментах, і завжди мають символічний характер. Наприклад, у переломному для життя Антона Ангаровича моменті, коли його заповнили важкі роздуми, про те, що сталось у його подружньому житті, І. Франко використовує пейзаж, який відтворює душевний стан героя: «Капітан йшов і йшов, не зупиняючись, зайнятий своїми думками. Може те понуре небо, покрите олов'яними хмарами, ... може холодне повітря, може непридатна перспектива довгої, майже пустої вулиці, що кінчалася кладовищем, ... а може, все оте сумне, понуре і темнувате оточення пригноблювало капітанові думки і замість успокоєння втоптувало його чимраз в чорнішу меланхолію» [14, с. 64]. Як ми уже зазначали у одній з своїх попередніх розвідок, «все у приведеному уривку свідчить про глибокий розпач, депресію, які панують у душі героя. Оточуюча дійсність зображується в похмурих фарбах, у кольоровій гамі переважають темні тони (від олов'яного до чорного). Похмура холодна погода теж відповідає душевному стану Ангаровича. Глибоко символічним є екзистенційний мотив дороги, що закінчується кладовищем. Ця картина є ніби передбаченням трагічного фіналу повісті» [5, с. 56].

Одним із яскравих елементів пейзажу у аналізованій нами повісті, а також у романі Е. Золя «Пастка», є сніг, який слугує певним лейтмотивом, визначальним для зображення трагізму життєвої ситуації, у якій опинились головні герої. Наприклад, у Франка читаємо: «Була холодна, тиха й темна ніч. Йшов сніг, і його студені

клаптики густо сідали капітанові на лице, на очі й на уста. Він чув їх дотик, ніби уколи шпильок, та рівночасно почував якусь розкіш в тих уколах. Туркіт фіакрів, був йому також приємний, бо заглушав ту бурю, що лютувала в його нутрі» [14, с. 78]. Сніг супроводжує капітана Ангаровича скрізь, куди б він не пішов і слугує сумним супроводом його похмурих думок. У відомій праці О. Білецького «У майстерні художника слова» зазначається ще одна функція пейзажу у літературному творі: «служити прелюдією до розповіді, з перших рядків налаштовуючи читача на певний лад необхідний автору» [2, с. 486]. Ця думка характеризує пейзаж, змальований Франком на початку розділу, в якому описується дуель Ангаровича з його другом Редліхом: «Було три четверті на восьму. Сніг усе порошив. Надворі стояла сіра сутінь. Небозвід видався тісним і, немов величезний капелюх, насунений на чоло, змінював, маскував фізіономію міста» [14, с. 94]. Цей епізод покликаний налатувати читача на драматизм ситуації. Адже дуель не вирішує проблему, а ще більше загострює її. Наступна пейзажна замальовка ще більш підсилює настрій трагічної безвиході ситуації. «Сад перед стрільницею був пустий і мертвий. Оголені з листя каштани і ясені підносили свої сірі гілляки до сірого неба. На грубих конарах і пнях лежали смуги і шапки свіжого вогкого снігу. Вся земля була покрита снігом» [14, с. 97]. Картина мертвого зимового саду є психологічною паралеллю до того змертвіння, яке панує в душі головного героя.

Ці пейзажні замальовки у повісті Франка переграють у романом Золя «Пастка». У найбільш драматичному епізоді твору, коли у стані цілковитої безнадії та відчаю, Жирвеза вирішує піти на панель, письменник змальовує картину зимового, засніженого міста, байдужого до страждань героїні: «Завірюха не на жарт посилилась. Дрібний сніг так і кружляв, а на цих пагорбах, серед незабудованих пустирів, вітер, здавалося, дув одразу з усіх боків. За десять кроків нічого не було видно, скрізь клубився лише білий пил. Будинки зникли, бульвар вимер, наче порив вітру накинув на нього білосніжну пелену, під якою затихли крики та п'яна гикавка. Жервеза ледве рухалася вперед, засліплена, раз у раз збиваючись зі шляху. Вона хапалася за дерева, щоб остаточно не заблукати. Перед нею часом з'являлися газові ріжки, схожі на затухаючі смолоскипи, що ледь мерехтіли в густій імлі. Але на перехрестях зникало навіть це тьмяне світло; крижаний вихор обрушувався на неї, і вона кружляла на місці, нічого не бачила, не знала, як знайти дорогу. Неясна, біла земля йшла з-під ніг. Сірі стіни наступали на неї. І коли,



зупинившись у нерішучості, Жервеза оберталася, то вгадувала за цією сніговою завісою бульвари і вулиці, що йшли вдалину, з нескінченними рядами газових ліхтарів – усю чорну і пустельну громаду заснулого Парижа [7, с. 311]. У цьому епізоді Золя також змальовує екзистенційну ситуацію, демонструючи повну самотність людини у великому місті, яке залишається повністю байдужим до її страждань. І картина мертвого зимового саду у Франка, і нічного, заметеного снігом Парижу викликають у читача однакові асоціації з кладовищем, яке скоро чекає на головних героїв цих творів.

Отже, кожен з митців яскраво передає у своїх творах внутрішній стан персонажів, їхні психологічні особливості, думки, почуття та переживання. Наведені спостереження над творами Франка та Золя дають нам змогу зробити висновок: у їх поетиці багато спільних рис, спільне спостерігається також і у проблематиці цих творів. Але кожен із цих великих художників слова йшов у літературі своїм власним шляхом, створивши неповторні літературні шедеври. Як зауважив сам Франко: «Зрештою, я шукав собі сам дороги, пробував різних тонів і різних манер, дивлячись на одно, щоб зміст був свій, щоб душа твору була частиною моєї душі» [15, с. 7].

### **Висновки**

Підсумувавши зазначене вище, можемо зробити наступні висновки.

Е. Золя і І. Франко – видатні письменники світового масштабу, рівнозначні з точки зору того впливу, який спричинила їх творчість на розвиток літератури, відповідно Золя у Франції, а Франка в Україні. Оскільки французький письменник звернувся до написання великих прозових творів на два десятиріччя раніше, ніж Франко, останній мав нагоду познайомитись з його художніми здобутками і творчо переосмислити досвід. Водночас саме Франко здійснив великий вклад у популяризацію творчості Е. Золя в Україні. Творчість Золя була дуже близькою українському письменнику, приваблювала його насамперед суспільною проблематикою романів, близьких Франкові за ідейним спрямуванням. Суспільні погляди Е. Золя, його бачення негативного впливу, який буржуазне середовище спричиняє на людей, цілі родини та відображення цих думок у літературних творах, цілком відповідало поглядам Франка. Обох письменників об'єднувало висвітлення у своїх прозових творах таких проблем як тотальна бідність, пияцтво, розпуста. Не минули вони своєю увагою також тему становища жінки у

суспільстві, її ролі у родинних стосунках, причини моральної деградації.

Романи Е. Золя «Пастка», «Нана» та повість І. Франка «Для домашнього огнища» близькі не лише проблематикою, а й поетикою. Обидва письменники використовують такі засоби поетики характеротворення як портрет та пейзаж. Однак, портретні характеристики в романах Е. Золя більш стримані, лаконічні. Це портрети з лейтмотивом, у яких автор робить акцент на окремих рисах зовнішності, що підкреслюють спадкові риси головних героїв романів, а також повинні викликати у читача певні враження, що нагадає стильову манеру імпресіонізму.

Портрети у повісті І. Франка більш розгорнуті, по-художньому яскраві. Це психологічні портрети, які не лише справляють певне враження, а й передають риси характеру героїв, їх сутність.

Особливий художній діалог І. Франка та Е. Золя відчувається під час дослідження функцій пейзажу у їх творах. Пейзажні замальовки письменників є глибоко психологічними, вони створюють певну атмосферу, служать для зображення внутрішнього стану персонажів, їх настрою, крім того мають глибокий символічний зміст.

Звичайно романи Е. Золя «Пастка», «Нана» та повість І. Франка «Для домашнього огнища» мають і суттєві відмінності, зокрема на рівні сюжету. Сюжет романів Золя більш розгалужений, розгорнутий у часі, а сюжет повісті Франка більш сконцентрований, сфокусований навколо однієї події, переломної у житті головних героїв, що повністю відповідає жанровим формам цих творів.

Отже, І. Франко старанно вивчав, творчо переосмислював художній досвід визначних майстрів художнього слова, зокрема Е. Золя, і на цій основі виробляв свій власний оригінальний стиль, свою манеру письма. Він зробив сміливий новий крок у розвитку української художньої прози, досліджуючи не так зовнішню біографію і суспільну кар'єру героїв, данину чому віддавали французькі реалісти, скільки їх психологію, внутрішнє життя, що приховане від зовнішніх очей. Творчість Е. Золя відкрила Франкові шлях до нових творчих пошуків у художньому відображенні природи людини та суспільства.

#### **Список використаних джерел:**

1. Басс І. І. Художня проза І. Франка. Київ : Наукова думка, 1965. 313 с.

2. Білецький О. Зібрання праць у п'яти томах. Київ : Наукова думка, 1966. Т. 3 : Українська радянська література. Теорія літератури. 608 с.
3. Вервес Г. Д. Проблематика польських повістей І. Франка. *Радянське літературознавство*. Київ, 1963. № 3. С. 54–63.
4. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века. Москва : Академия, 2008. 480 с.
5. Горанська Т. Функції художнього пейзажу в романах Івана Франка «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності». *Актуальні проблеми мовознавства та літературознавства* : збірник наукових праць. Тирасполь, 2015. Вип. 1. С. 54–59.
6. Жук Н. Й. Проза І. Франка. Київ : Вища школа, 1977. 172 с.
7. Золя Э. Западня. Москва : Художественная литература, 1978. 334 с.
8. Золя Э. Нана. Киев : Феникс, 1991. 347 с.
9. Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т. / под общей редакцией И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова. Москва : Художественная литература, 1963. Т. 24 : Из сборников «Что мне ненавистно», «Экспериментальный роман». 570 с.
10. Іван Франко про Е. Золя. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8001> (дата звернення: 4.11.2021).
11. Никитина И. М. Особенности реализма Золя и жанровая поэтика романов цикла «Ругон-Маккары». *Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX-XX веков*. Пермь, 1985. С. 56–66.
12. Ткачук М. П. Жанрова структура романів І. Франка. Тернопіль : ТДПІ, 1996. 124 с.
13. Флобер Г. Собрание сочинений : в 5-ти т. Москва : Правда, 1956. Т. 5 : Письма. 475 с.
14. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50-ти т. / редкол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 19. 558 с.
15. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50-ти т. / редкол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 34. 500 с.