


INTERNATIONAL SCIENTIFIC JOURNAL

GRAIL OF SCIENCE

№ **12-13**  April, 2022
with the proceedings of the:

III Correspondence International Scientific and Practical Conference

AN INTEGRATED APPROACH TO SCIENCE MODERNIZATION: METHODS, MODELS AND MULTIDISCIPLINARITY

held on April 29th, 2022 by

NGO European Scientific Platform (Vinnytsia, Ukraine)

LLC International Centre Corporate Management (Vienna, Austria)



**EUROPEAN
SCIENTIFIC
PLATFORM**



ICCM
International Centre
Corporate Management

Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»

№ 12-13 (Квітень, 2022) : за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції «An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinary», що проводилася 29 квітня 2022 року ГО «Європейська наукова платформа» (Вінниця, Україна) та ТОВ «International Centre Corporate Management» (Відень, Австрія).



Editor in chief: Mariia Holdenblat

Deputy Chairman of the Organizing Committee: Rachael Aparo

Responsible for e-layout: Tatiana Bilous

Responsible designer: Nadiia Kazmina

Responsible proofreader: Hryhorii Dudnyk

International Editorial Board:

Alona Tanasiichuk - D.Sc. (Economics), Associate professor (Ukraine)
Marko Timchev - D.Sc. (Economics), Associate professor (Republic of Bulgaria)
Nina Korbozerova - D.Sc. (Philology), Professor (Ukraine)
Yuliia Voskoboinikova - D.Sc. (Arts) (Ukraine)
Svitlana Boiko - Ph.D. (Economics), Associate professor (Ukraine)
Volodymyr Zanora - Ph.D. (Economics), Associate professor (Ukraine)
Iryna Markovych - Ph.D. (Economics), Associate professor (Ukraine)
Nataliia Mykhalitska - Ph.D. (Public Administration), Associate professor (Ukraine)
Anton Kozma - Ph.D. (Chemistry) (Ukraine)
Dmytro Lysenko - Ph.D. (Medicine), Associate professor (Ukraine)
Yuriy Polyezhyayev - Ph.D. (Social Communications), Associate professor (Ukraine)
Alla Kulichenko - D.Sc. (Pedagogy), Associate professor (Ukraine)
Taras Furman - Ph.D. (Pedagogy), Associate professor (Ukraine)
Mariana Vereskliia - Ph.D. (Pedagogy), Associate professor (Ukraine)
Siarhei Rybak - Ph.D. (Law), Associate professor (Republic of Belarus)
Anatolii Kornus - Ph.D. (Geography), Associate professor (Ukraine)
Tetiana Luhova - Ph.D. (Arts), Associate professor (Ukraine)



The conference is included in the catalog of International Scientific Conferences; approved by ResearchBib and certified by Euro Science Certification Group (Certificate № 22365 dated March 20th, 2022).

Conference proceedings are publicly available under terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

The journal is included in the international catalogs of scientific publications and science-based databases: Index Copernicus, CrossRef, Google Scholar and OUCI.



Conference proceedings are indexed in ICI (World of Papers), CrossRef, OUCI, Google Scholar, ResearchGate, ORCID and OpenAIRE.


Свідоцтво про державну
реєстрацію друкованого ЗМІ:
КВ 24638-14578ПР, від 04.11.2020

Certificate of state
registration of mass media:
КВ 24638-14578ПР of 04.11.2020



DOI 10.36074/grail-of-science.29.04.2022.063

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ НАРАТИВИ «ПАМПУШКИ» Г. ДЕ МОПАССАНА

Гальчук Оксана Василівна 

доктор філологічних наук,

професор кафедри світової літератури

Київський університет імені Бориса Грінченка, Україна

Анотація. У статті проаналізовані інтертекстуальні наративи новели Гі де Мопассана «Пампушка» як вияв міжтекстових зв'язків. Насамперед це хронологи війни та дороги, які відіграють важливу композиційну роль тла і наскрізного мотиву, топос диліжанса як авторський образ-символ французького суспільства у його ставленні до війни. На сюжетному рівні міжтекстуальні зв'язки позначені «чоловічим» інтертекстуальним наративом, сформованим покликаннями на політичні та історичні факти, і «жіночим» наративом, оприявленим у ремінісценціях історичних і літературних сюжетів із протагоністами-жінками. У результаті проведеного дослідження зроблені висновки, що обидва типи інтертекстуальних наративів спрямовані, по-перше, на постановку і вирішення таких конфліктів новели, як «війна – мир», «притосуванство – патріотизм», «тілесне – духовне»; по-друге, увиразнюють характеристики персонажів; по-третє, формують антивоєнний і сатиричний пафос твору.

Ключові слова: Мопассан, «чоловічий» і «жіночий» наративи міжтекстові зв'язки, інтертекст, антивоєнний пафос, символіка

Загальновідомий факт: після появи «Пампушки» («Boule de Suif») французький читач відкрив для себе нове ім'я на літературній мапі – Гі де Мопассан. Його перша новела справила враження не лише на товариство «Меданських вечорів» і Гюстава Флобера зокрема, а й мала гучний успіх у читацькій аудиторії. Разом із тим «Пампушка» стала і першим із-поміж багатьох творів Мопассана, об'єднаних однією з наскрізних тем його новелістики – темою війни. Драматичний досвід рідної країни часів франко-пруської війни, примножений на особистий досвід автора, який двадцятирічним добровольцем пішов на фронт, перетворились на ту призму, яка визначила ідейний пафос усіх його новел воєнної тематики – викриття шовіністичних настроїв і аморальності філістерського середовища та уславлення патріотизму звичайних людей. Одним із художніх інструментів реалізації авторського задуму вважаємо введення в текст «Пампушки» інших текстів – біблійної та античної образності, історії тощо.

Метою цього дослідження є визначення ролі інтертекстуальних покликань у формуванні антивоєнного пафосу новели «Пампушка». Для досягнення цієї мети необхідно вирішити такі **завдання:** виокремити типи конфліктів у творі і їхню кореляцію з обраними Мопассаном формами

міжтекстових зв'язків; проаналізувати роль традиційних і авторських топосів у композиції новели; визначити «чоловічий» і «жіночий» інтертекстуальні наративи «Пампушки» і їхні функції в ідейно-сюжетному змісті твору.

Високий ступінь критичної рецепції «Пампушки» цілком передбачуваний: практично жоден із зарубіжних (Ю. Данилін та ін.) і українських (І. Денисюк, В. Фащенко, М. Ткачук, В. Пащенко, Н. Яцків та ін.) дослідників творчості Мопассана не обійшов своєю увагою цієї новели як символічної точки відліку творчої еволюції автора, знакового тексту в усьому доробку письменника. У тім числі і як новели, де продемонстрована типова для усієї творчості письменника практика інтеграції світового художнього досвіду у власний. У цій студії робимо спробу акцентувати на специфіці міжтекстових зв'язків «Пампушки» як на ще недостатньо вивчених аспектах аналізу твору.

Виклад основного матеріалу.

Ураховуємо, що інтертекстуальність прози Мопассана є складником письменницького ідіостилу, який активно і в різних формах оприявлюється упродовж усієї його творчості. У такий спосіб знаходить підтвердження загальна тенденція літератури раннього модернізму творити текстову реальність як рівнозначну реальній дійсності. У «Пампушці» стратегія автора щодо реалізації міжтекстових зв'язків, на нашу думку, зумовлена зосередженням на невеликому новелістичному просторі кількох конфліктів. Мова й насамперед про суспільно-політичний і соціальний конфлікти, які розгортаються у площині «суспільство і війна», де визначаються полярні позиції представників різних соціальних груп щодо франко-пруської війни 1870-1871 рр. Для Мопассана позиції примирення і будь-якої форми протесту збігаються з уявленнями про примирення чи боротьбу зі злом. Відтак окреслюється і морально-етичний конфлікт новели. А вибір автором головною героїнею новели жінку «з *так званих осіб "легкої поведінки"*» [1] визначає і конфлікт «тілесного – духовного». Для увиразнення і розкриття цих різних типів конфліктів автор і моделює текстову реальність, художньо інтерпретуючи дійсний факт разом з апеляцією до прецедентних мотивів і образів.

Міжтекстові зв'язки «Пампушки» виявляються не так у кількісних, як у якісних показниках на різних рівнях тексту. На композиційному рівні це функціонування традиційних топосів, на сюжетному – інтертекстуальні покликання, які увиразнюють характеристики персонажів і формують авторську позицію осуду війни і філософії пристосування, з одного боку, та утвердження «неголосного» патріотизму «маленької» людини, з другого. Окрім іншого, вважаємо, що міжтекстовий дискурс «Пампушки» є одним із факторів її жанрової модифікації. Поєднуючи ознаки таких типів новел, як новела характерів, лірична новела та новела акції [2, 126], які виокремила у своєму дослідженні «Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана» Н. Яцків, текст твору набуває символічного чи притчеподібного характеру завдяки інтертексту – алюзій на відомі історичні факти, літературні образи і мотиви, архетипним топосам тощо.

Розкриваючи суспільно-політичний і соціальний конфлікти, Мопассан вибудовує центральний мотив «війна і світ» насамперед завдяки перетину кількох топосів, доповнюючи традиційні – *війни і дороги* – авторським топосом

диліжанса. Щодо топосу війни, то він «двовимірний»: завдяки наведеним фактам (як-от відступ французької армії, окупації країни прусськими військами) і просторовим образам (*Руан, Сен-Север, Бур-Ашар, Понт-Одемер* та ін.) він є художньої проєкцією конкретної історичної події – франко-пруської війни 1870-1871 рр. Водночас війна в новелі не тільки сюжетне тло, а і згідно зі світовою літературною традицією, топос універсального змісту – це та екзистенційна ситуація, де виявляється сутність людського характеру і гостро постає питання вибору в умовах екстремальних обставин.

Антивоєнна позиція і гуманістичний пафос Мопассана на повен голос звучить у місткому визначенні війни як жахливого стихійного лиха, що кардинально змінює життя всіх, хто потрапляє у його вир: *«Землетрус, що нищить цілий народ під руїнами будинків, розлив ріки, що несе потонулих селян разом з трупами волів і зірваними кроквами дахів, або переможна армія, яка вирізує тих, що захищаються, забирає в полон усіх інших, грабує в ім'я Меча і під гуркіт гармат дякує якомусь там богові, – все це – страшне лихо, яке підриває віру в одвічну справедливість і в прищеплюване нам сподівання на заступництво небес і розум людини»* [1]. При цьому особливістю авторської інтерпретації топосу війни є переакцентуація уваги читача з батальних сцен як типових для більшості творів воєнної тематики на реалії відступу армії та зображення психології обивателів під час окупації. Так, опис зовнішності й аналіз внутрішнього стану французьких вояків спрямований на відтворення збірного образу *«решток розбитої армії»*. Задля аргументації тези *«Це було не військо, а безладна орда»* [1], погляд автора фіксується на всьому, що асоціюється із занепадом фізичним (*«довгі, неохайні бороди, мундири подерті»* [1]) і моральним (*«Приголомшені, змучені, неспроможні ні думати, ані діяти...»* [1]). У такий спосіб наратор прагне розвіяти лакований псевдоромантичний ореол війни, употужнюючи образ армії, яка відступає, мотивом «випадкових воїнів» та протиставленням на рівні «видимість – сутність», «минуле – теперішнє». Наприклад, «випадкових воїнів» (у ширшому сенсі – відчуження людини в ситуації війни від будь-яких цивілізаційних норм) автор бачить і серед звичайних солдатів (*«Особливо багато було мобілізованих під час війни – мирних людей, смирних рантьє, що знемагали під вагою рушниці, і молодих новобранців, в яких переляк міг швидко змінитися піднесенням і які були однаково готові до атаки, і до втечі»* [1]), і серед їхніх командирів. І коли щодо перших переважає почуття жалю, то їхні начальники – *«колишні торговці сукнами або зерном, недавні крамарі, що збували сало або мило, випадкові воїни, яким дали офіцерські чини за гроші або за довгі вуса»* [1] – зображені у відверто сатиричній тональності як ті, що марнославно вважають себе чи єдиною опорою Франції, яка гине, і водночас бояться власних вояків, які перетворились на *«шибеників, грабійників і розпусників»* [1]. Сатиричний ракурс увиразнюється і завдяки протиставленню «героїчних» назв військових загонів їхній негероїчній суті: *«Проходили й дружини вільних стрільців з героїчними назвами: “Месники за поразку”, “Громадяни могили”, “Учасники смерті”, але виглядали вони справжніми розбійниками»* [1]. Як і деморалізовану французьку армію, що характеризується лексемами семантичного поля «поразка» (*«смертоносне спорядження»*, яке *«кудись зникло»*, *«розпач»*, *«розгром»*, *«розпачливе очікування»* та ін.), наратор

негативно змальовує військо окупантів – «навала», «дикі племена». За великим рахунком обом арміям він протиставляє звичайних французів, яким не потрібен наказ і дозвіл на праведний гнів. Опір, який вони чинять окупантам, автор називає виявом *«таємної дикої й законної помсти, безвісного героїзму, безшумних нападів, більш небезпечних, ніж бої серед білого дня, і позбавлених ореолу слави»* [1]. Це протиставлення є принциповим, як і розмежування пасажирів диліжансу, який рухається дорогою від Руана до Гавру.

Завдяки топосу дороги, Мопассан має можливість, по-перше, змінюючи локації, розгорнути панорамну картину життя країни під час окупації, по-друге, спираючись на вже не раз апробований у світовій літературі (Дж. Боккаччо, Дж. Чосер та ін.) мотив об'єднання представників різних соціальних груп у «тимчасовий колектив», запропонувати їх психологічний аналіз. Окрім часопросторового маркера, топос дороги має і символічне значення: для пасажирів рух із Руана в Гавр – це шлях із захопленого пруссаками міста до безпечного місця, отже, шлях до порятунку. Але оскільки головна мотивація подорожі переважної більшості пасажирів не страх за власне життя, а турбота про зиск, який вони можуть отримати від вигідних оборудок під час війни (*«У всіх них були однакові наміри, бо це були люди однієї вдачі»*, – зауважує оповідач [1]), то «порятунок» набуває іронічного значення «порятунку гаманця». Відтак диліжанс, яким прямують до «рятівного» місця, перетворюється на авторський варіант Ноевого ковчегу. У якому, на відміну від біблійного сюжету, єдиною людиною з гідністю виявляється не праведник, а повія Елізабет Руссе на прізвисько Пампушка. Отже, композиційний каркас новели тримається на традиційних топосах війни і дороги, які Мопассан розгортає і як конкретно-зримі, і як символічні, доповнюючи топосом диліжанса як травестією на біблійний прецедентний образ.

Загалом художні паралелі з образами і мотивами з найбільш активними – біблійним і античним – інтертекстами у традиції рецепіювання виринають у «Пампушці» не раз. Вважаємо, що можна говорити про «чоловічий» і «жіночий» інтертекстуальні наративи новели. Умовно «чоловічим» називаємо інтертекстуальний наратив, який формує так званий героїчний контекст. Тоді як «жіночий» – ліричний контекст. При цьому відтворення героїчного контексту (а це альянсу на світову і французьку зокрема історію завоювань і поразок) супроводжується авторською іронічною інтонацією, спрямованою на сатиричне викриття війни як зла і лицемірної псевдопатріотичної моралі буржуазії. А відтак він стає квазігероїчним.

Відтворюючи «чоловічий» інтертекст, Мопассан апелює до історичного минулого як до періоду славетних подій, протиставляючи йому безславне теперішнє. Так, говорячи про поведінку руанців, які, пристосовуючись до умов окупації, намагаються задобрити прусських офіцерів своєю гостинністю, автор іронізує: *«Та й навіщо зачіпати людину, від якої цілком залежиш? Адже це скоріше було б нерозсудливістю, ніж хоробрістю. А нерозсудливість вже не є вадю руанських буржуа, як раніше, в часи героїчних оборон, що прославили це місто»* [1]. Згадка про «часи героїчних оборон» відсилає до історії Руана різних епох, коли місто опинялась у вогнищі війн між Францією і Англією: у 1174 р., коли за владу боровся Генріх II Плантагенет; упродовж 1418 року Руан був в облозі у

ході Столітньої війни, а в травні 1431 року в ньому була страчена легендарна Жанна Д'Арк, яка звільняла Францію від англійського панування. У 1592-1593 рр. – облога Руана Генріхом IV. Відтак *«нерозсудливість ... руанських буржуа»* [1] – це та сміливість, із якою французи боронили своє місто в минулому, і яку намарне намагається розгледіти в їхніх нащадках-буржуа автор в 1871 році.

У «чоловічому» інтертекстуальному наративі є цікаве поєднання біблійної алюзії і античного прецедентного вислову. Ідеться про епізод, коли Пампушка пригощає своїх супутників, які намарно намагались віднайти їжу, адже *«по дорозі не зустрічалось жодної харчевні, жодного шиночка, бо наближення пруссаків і відхід зголоднілих французьких військ нагнали страх на власників усіх торговельних закладів»* [1]. З одного боку, в алюзії на новозавітній мотив преломлення хліба і таємної вечері маємо увиразнення характеристики самої Пампушки, яка здійснює один із вчинків милосердя – нагодувати голодних. Із другого боку, епізод спільного споживання їжі (а в новелі їх загалом три і кожен із них є певним пунктом у розкритті взаємин двох світів – Пампушки і буржуа-колаборантів) є промовистим елементом квазігероїчного контексту. Автор акцентує увагу на жадібності і безпардонності супутників Пампушки, які накидаються на запропоновані нею страви і напої. Момент, коли пасажери в боротьбі між упередженим ставленням до дами «легкої поведінки» і покликом порожнього шлунку (тут Мопассан вдається до фразеологізму *танталові муки*) обирають друге, наратор озвучує античною цитатою *«Рубікон було перейдено»*. Оскільки цей вислів, що зродився в ситуації, коли Цезар на чолі війська, по суті, почав переписувати історію республіканського Риму, вживається на позначення рішучого і несподіваного кроку в, так би мовити, масштабній справі, його поява в побутовому контексті новели надає епізодові підкреслено ірої-комічного ефекту, у світлі якого пасажери диліжансу стають товариством, здатним на рішучу боротьбу лише за їжу.

До «чоловічого» інтертекстуального наративу можна зарахувати і мілітарну лексику. Так, коли пасажери диліжансу («коаліція») вирішують, що Пампушка повинна провести ніч із пруссаком задля їхньої власної безпеки, то уявляють себе «військом», яке готується до облоги фортеці: *«Вони довго обговорювали тактику облоги, ніби йшлося про якусь фортецю. Кожен узяв на себе певну роль, умовився, яких доводів йому треба вживати, які маневри належить здійснювати. Виробили план атак, всіляких хитрощів, несподіваних нападів, які примусять цю живу цитадель скласти зброю перед ворогом»* [1]. Вживання такої лексики в невідповідному контексті посилює сатиричний зміст новели. Як і відомий вислів улюбленого автора диктаторів Нікколо Маккіавеллі «Мета виправдовує засоби». Груба сила, зневага норм моралі, лицемірство, підступність і віроломство як риси маккіавелізму щонайкраще характеризують і представників так званого вищого світу, що об'єдналась із черницею проти Пампушки: *«Графиня, яка хотіла здобути якнайбільше користі з духовного авторитету своєї несподіваної співниці, викликала її на довге повчальне тлумачення моральної аксіоми: "Мета виправдує засоби"»*[1]. Таким чином, «чоловічий» інтертекстуальний наратив в основному спрямований на викриття аморальності філістерсько-буржуазного середовища. Мопассан ніби готує читача до постановки питання, які виникне у фіналі: «Хто ж з пасажирів диліжанса насправді проститутка – Пампушка чи її супутники?».

Натомість «жіночий» чи ліричний контекст зсотують ремінісценції міфологічних та історичних любовних сюжетів, трагічний сценарій яких розгортається на тлі суспільних катаклізмів, а жіночому персонажеві в ньому відводиться роль не тільки протагоніста чуттєвої, а й політичної історії. У «жіночому» інтертекстуальному наративі є два полюси. Один представлений колективною мозаїкою із портретів пасажирок диліжансу, антагоністок Пампушки. На протилежному полюсі – зовнішній і внутрішній «портрет» самої головної героїні. Окрім Пампушки, у диліжансі їдуть три заміжніх жінки і дві черниці, символічно – мирська спільнота і клір. Як уже зазначалось, кожна з подружніх пар є представниками певного соціального і фінансового стану – аристократ де-Бревіль, фабрикант Карре-Ламадон і оптовий торговець вином Луазо. Незважаючи на різницю в походженні, всі вони опинились в одному човні, тобто в одному диліжансі, об'єднані не тільки бажанням вижити за будь-яку ціну, а й заробити на цій війні. Так автор створює колективний портрет продажною буржуазії, узагальнюючи іронічно: *«Ці шестеро людей займали найкращу частину карети і уособлювали багату, владну й могутню верству суспільства, верству людей впливових, вірних релігії й твердим устоям»* [1]. Сатирично зображені і їхні дружини. Описуючи супутниць Папушки, Мопассан ніби зумисне віднаходить такі факти з їхніх родинних історій, які промовисто засвідчують, що власна аморальність є предметом їхніх гордощів і заздрощів оточення. Так, граф де-Бревіль пишається своєю схожістю з Генріхом IV, від якого, за сімейними переказами, колись і завагітніла якась дама де-Бревіль, а її чоловік на знак вдячності отримав графський титул і губернаторство в провінції. Така ж і дружина графа: хоча вона донька дрібного нантського судновласника, *«про неї ходила навіть чутка, що вона була колишньою коханкою одного з синів Луї-Філіппа, – уся знать поважала її, а її салон вважався першим у департаменті, єдиним, де збереглася ще старовинна вишуканість і потрапити до якого було нелегко»* [1]. Не пасе задніх і дружина фабриканта Карре-Ламадона: *«значно молодша від свого чоловіка, була втіхою для призначених в руанський гарнізон офіцерів з порядних родин»* [1]. Іронічне резюмування автора щодо добропорядного жіночого товариства, яке згрупувалось у спільній зневазі до Пампушки (*«Чеснотливі дружини відчували потребу об'єднатися перед лицем цієї безсоромної продажною істоти, – адже любов законна завжди ставиться згорда до своєї вільної сестри»* [1]), це, по суті, осуд інституту буржуазної сім'ї, який, на думку Мопассана, вже зазнав остаточної руйнації.

Особливо різкий контраст у зовнішності Пампушки і черниць. Тут, на нашу думку, увиразнений конфлікт «тілесного» і «духовного», який у новелі має парадоксальне вирішення. Зовнішній вигляд Пампушки – це втілення життєвої енергії: *«вона була все-таки апетитна й приваблива, і до неї багато хто залицявся – так радувала око її свіжість. Обличчя її було схоже на рум'яне яблуко, на бутон півонії, що ось-ось розквітне; на ньому блищало двоє чудових чорних очей, відтіненних довгими густими віями, а внизу – чарівний, маленький, вогкий ротик з дрібними блискучими зубками, створений для поцілунків»* [1]). Натомість черниці втілюють тілесну кволість і водночас безсилля духовне. Їхній хворобливий вигляд «гармоніює» з фанатизмом – рисою, яку Мопассан вважав «родимою» плямою усіх служителів церкви. У сцені, де всі шукають аргументів, щоб переконати Пампушку в необхідній для них самопожертві, стара черниця

виявляється «сміливою, балакучою, навіть жорстокою, її не бентежили казуїстичні вагання; доктрина її була подібна до залізного посоху, віра — непохитна, а совість не знала сумнівів. Вона вважала жертвоприношення Авраама цілком природним, бо сама, не гаючись, забила б батька й матір, коли б почувла наказ із неба» [1].

Звернення до біблійної образності знаходить продовження і в образі самої Пампушки: у повії, для якої власна моральність виявилась вищою за її професію («Бувають випадки, коли це неприпустимо» [1], – обурюється Пампушка на вмовляння Луазо відповісти на домагання прусського офіцера), коли мова йде про окупанта, проступають риси і Марії Магдалини, і Юдити. Хоча, варто зазначити, що на цю паралель, щоправда, в інтерпретації супутників Пампушки, натрапляємо і в самому тексті. Вражені «патріотичною соромливістю повії» [1], її супутники починають психологічно тиснути: « <...> почалася атака. Спочатку повели абстрактну розмову про самопожертву. Наводились приклади з стародавніх часів — Юдіф і Олоферн, потім ні з того, ні з сього – Лукреція і Секст, пригадали Клеопатру, яка приймала на своє ложе всіх ворожих воєначальників і приводила їх до рабської покорі. Розповіли навіть фантастичну історію, що виникла в уяві цих мільйонерів-неуків, про римських громадян, які йшли в Капую присипляти в своїх обіймах Ганнібала, а разом з ним — його полководців і цілі фаланги найманців. Потім пригадали всіх жінок, які заступили дорогу завойовникам, зробивши своє тіло полем бою, зняряддя панування, і героїчними пестощами підкорили виродків чи ненависних тиранів, принісши свою невинність у жертву помсті й самозреченню» [1]. Маємо приклад відвертої маніпуляції, коли вихолощується гуманістичний зміст і відбувається підміна понять.

Висновки.

Щодо ролі інтертекстуальних наративів, то в такий спосіб автор підводить читача до висновку про необхідність, окрім емоційного сприйняття вчинку Пампушки, оцінити його крізь призму «неголосного героїзму», коли єдиним способом не уподібнитись ні загарбникам, ні цинічним пристосуванцям із-поміж своїх співвітчизників залишається бути людиною в нелюдських обставинах. Таким чином, інтертекстуальні наративи дозволяють висвітлити значеннєві аспекти в образі головної героїні і водночас вести полеміку зі спостереженням, скажімо, М. Ткачука про те, що «Мопассан не героїзує Пампушку» [3, 266]. Звичайно, у новелі мова не йде про експліцитну героїзацію, але маємо підкреслене олюднення образу повії. І ще більшою мірою – увиразнення антивоєнного пафосу твору.

Список використаних джерел:

- [1] 1. Мопассан де Г. (1969) Пампушка. Вилучено з: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=919>
- [2] 2. Яцків Н. (2015) Структурно-стильові доміанти новелістики Гі де Мопассана. *Young Scientist*, 11(26). Part 1, 125—130. Вилучено з: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2015/11/27.pdf>
- [3] Ткачук М. (2014) Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Вип. 41. 259—277. Вилучено з : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/literaturoznavstvo/Lit_14_41.pdf