

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

Виходить 3 рази на рік

Заснований у вересні 2009 року

Випуск 25

Полтава
2017

ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

FOUNDER AND PUBLISHER:

Poltava Korolenko National Pedagogical University

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

докт. філол. н., проф. **М. І. Степаненко**
(головний редактор)

докт. філол. н., проф. **О. М. Ніколенко**
(заст. головного редактора)

докт. філол. н., проф. **М. К. Наєнко**

докт. філол. н., проф. **М. М. Сулима**

докт. філол. н., проф. **В. І. Мацапура**

докт. філол. н., проф. **Н. Ф. Баландіна**

докт. філол. н., проф. **З. О. Валюх**

канд. філол. н., доц. **Ю. І. Браїлко**

канд. філол. н., доц. **І. В. Фісак**
(відповідальний редактор)

EDITORIAL BOARD

Prof., PhD **M. I. Stepanenko**
(Editor-in-Chief)

Prof., PhD **O. M. Nikolenko**
(Associate Editor)

Prof., PhD **M. K. Nayenko**

Prof., PhD **M. M. Sulyma**

Prof., PhD **V. I. Matsapura**

Prof., PhD **N. F. Balandina**

Prof., PhD **Z. O. Valyukh**

PhD **J. I. Brailko**

PhD **I. V. Fisak**
(Senior Editor)

У збірнику наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Філологічні науки» публікуються дослідження з теорії та історії літератури, компаративістики, а також з усіх напрямків мовознавства. Видання пропонує сучасні погляди на розвиток української та інших європейських мов, нові тлумачення художніх творів у світовому літературному процесі. Статті друкуються українською та російською мовами.

Збірник адресовано вченим, викладачам вищої школи, аспірантам, студентам.

The Philological Sciences is the Collection of the Scientific Works of Poltava Korolenko National Pedagogical University that publishes articles and contributions in the theory and history of literature, comparative studies and all fields of linguistics. The modern views on the development of Ukrainian and other European languages are offered as well as new interpretation of artistic works in the world literature process. Publication languages: Ukrainian and Russian.

The Collection of the Scientific Works is addressed to the scientists, teachers, post graduate students and students.

Друкуються за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 13 від 10 квітня 2017 року).

The collection is published by the agreement of Academician Board of Poltava Korolenko National Pedagogical University (Proceedings No. 13 dd. 10 April, 2017).

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 15470 – 4042 Р від 26 червня 2009 року.

The certificate of state registration KB № 15470 – 4042 P dd. 26 June, 2009.

Наказ Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р.

The Order Ministry of Education and Science in Ukraine № 747 dd. 13.07.2015

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36003

Poltava Korolenko National Pedagogical University

2, Ostrohradsky street, Poltava, 36003 Ukraine

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091

ОЛЬГА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

БАЙРОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА («КАТЕРИНА»)

У статті визначено типологічні зв'язки між поемами Дж. Г. Байрона і Т. Г. Шевченка. Установлено жанрові ознаки байронічної поеми у творі Т. Г. Шевченка «Катерина», а також художнє новаторство митця, котрий виходив за межі усталених романтичних жанрів, надаючи їм актуального національного змісту. Виявлено схожість і відмінність поем Дж. Г. Байрона і Т. Г. Шевченка на різних рівнях текстової структури (сюжет, композиція, мотивна організація, авторська позиція, форма оповіді тощо). Розкрито специфіку поеми «Катерина» як синтетичного жанру, в якому поєдналися європейські й національні традиції, біблійні й фольклорні структури (архетипи, концепти, мотиви, образи, символи), романтичні й реалістичні тенденції.

Ключові слова: Дж. Г. Байрон, Т. Г. Шевченко, романтизм, жанр, поема, традиція, новаторство, мотив, образ, авторська позиція.

Байронізм – яскраве і напрочуд складне історико-літературне явище, яке охоплює не тільки ореол особистості й творчості Дж. Г. Байрона, але й цілий комплекс тем, мотивів, образів, поетикальних рішень, що виявилися не лише в англійській літературі, а й в інших літературах. Захоплення особистістю і поезією Дж. Г. Байрона, поширення в європейській культурі початку ХІХ століття його ідей та естетичних принципів стало одним із чинників формування національних варіантів романтизму. Вплив байронізму на слов'янські літератури був як прямим (від англійської літератури безпосередньо до іншої літератури), так й опосередкованим (через посередництво інших літератур).

У 1820–1830-х роках творчість Дж. Г. Байрона в Росії популяризували В. Жуковський, В. Любич-Романович, І. Козлов, М. Каченовський, А. Войейков, М. Вронченко та ін. «Східні» поеми англійського поета дали імпульс для створення «південних» поем О. Пушкіна, а досвід «Паломництва Чайльд Гарольда» і «Дон Жуана» позначився на структурі роману «Євгеній Онегін». Риси байронічного героя та мотивний комплекс «світової скорботи» виявилися у творах М. Лермонтова (ліричні вірші, поеми «Мцирі», «Демон», роман «Герой нашого часу» та ін.). Волелюбні мотиви байронівської творчості були близькі поетам-декабристам.

Публікація на сторінках «Вестника Европы» та інших часописів російських перекладів поетичних творів Дж. Г. Байрона дала поштовх для творчої рецепції романтичної спадщини англійського митця в Україні. 1821 року в Москві вийшла друком збірка «Выбор из сочинений лорда Байрона». У витоків вітчизняної байроніани стояв український історик, фольклорист, композитор, поет-перекладач М. Маркевич, котрий

писав російською мовою. 1831 року він видав у Москві збірку «Украинские мелодии», яка засвідчила творче сприйняття автором принципів Дж. Г. Байрона. М. Маркевич переклав фрагмент роману у віршах «Дон Жуан» (виданий у Лейпцигу 1862 р.), фрагменти зі «східної» поеми «Паризина», вісім поезій із циклу «Єврейські мелодії» та «Елегии с Лорда Байрона» (опубліковані в «Московском телеграфе» 1829 р.).

Т. Шевченко був добре обізнаний з російськими, українськими та польськими інтерпретаціями творів Дж. Г. Байрона. За спогадами О. Афанасьєва-Чужбинського, він високо оцінив переклад А. Міцкевичем «Прощальної пісні Чайльд Гарольда». У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченко назвав Дж. Г. Байрона «крупным человеком», «знаменитым лордом», підкресливши поширення його ідей в інших країнах. У повісті «Художник» Т. Шевченко схвально відгукнувся про Байронову поему «Шильонський в'язень» у перекладі В. Жуковського.

Уже на початку 1840-х років з'явилися українські переклади з Дж. Г. Байрона М. Костомарова, а в 1860-х роках – переклади К. Климковича, К. Думитрашка та ін. У другій половині XIX століття творчість англійського поета справила вплив на І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, Лесю Українку, І. Франка та ін. Форми творчої рецепції Байронової спадщини в Україні були різноманітними (переклади, літературно-критичні статті, алюзії та ремінісценції в художніх творах, переосмислення байронівських ідей, мотивів, образів, використання характерних прийомів поезики Дж. Г. Байрона та ін.).

Традиції Дж. Г. Байрона органічно ввійшли в русло українського романтизму, пов'язаного із поширенням національно-визвольного руху. Романтизм в українській літературі формувався не тільки під впливом екстралітературних факторів, але й під впливом іманентних чинників літературного процесу, серед яких важливу роль відігравали літературні взаємозв'язки та взаємодії. У творчості Т. Г. Шевченка яскраво виявилися національна самобутність українського романтизму і водночас типологічні риси європейського романтичного напрямку, серед яких і риси байронічної поеми. Д. С. Наливайко в книзі «Теорія літератури й компаративістика» (2006) справедливо відзначив обмеженість концепції творчості Т. Шевченка як «стихійного генія», «напівфольклорного співця». Духовні горизонти творця «Кобзаря» широкі й різнобічні, вони охоплюють різні сфери й проблеми буття й культури. Український дослідник наголосив на важливості вивчення «зв'язків та співвідношення духовного світу й творчості Шевченка з ідейними, культурними й літературними рухами епохи романтизму, в систему якої інтегрований український поет» [5, с. 197].

Зв'язки та взаємодії байронічної течії з іншими національними варіантами романтизму, в тому числі у слов'янських літературах, стали предметом науково-критичного розгляду у другій половині XIX століття – на початку XX століття. Проблему «Байрон і Шевченко» вперше порушив І. Нечуй-Левицький, котрий у рецензії «Українська поезія» провів деякі паралелі між творчістю митців, відзначивши спільність їхніх волелюбних мотивів. Засади вивчення байронізму у слов'янських літературах закладено в праці «Початковий період байронізму в Росії» (1915) В. Маслова. Байронізм як велику і складну наукову проблему розглядав В. Жирмунський, який у книзі «Байрон і Пушкін» (1924) запропонував методологію порівняльного вивчення спадщини Дж. Г. Байрона й О. С. Пушкіна на матеріалі «східних» і «південних» поем. Аде другий етап байронівського впливу, роман «Євгеній Онегін», В. Жирмунський не розглядав. А у цьому творі виявилися традиції «Паломництва Чайльд Гарольда», «східних» поем і «комічних» поем («Дон Жуан», «Беппо») Дж. Г. Байрона.

Сучасні українські дослідники зверталися до вивчення різних видів зв'язків англійської та вітчизняної літератур. Так, Т. Бовсунівська дослідила типологію образів в англійському та українському романтизмі, розкрила їхні схожість і розбіжності, засоби образотворення [2]. І. Арендаренко простежила спільність тем і мотивів в англійській та українській ліриці, відзначивши риси байронізму у вітчизняній поезії [1]. В. Г. Матвіїшин у монографії «Український літературний європеїзм» (2009) слушно зазначив, що Т. Шевченкові були близькі «прометеївські мотиви Байрона, суголосні в їхніх творах – «Прометей» і «Кавказ». Паралелі простежуються й у філософській поемі Байрона «Каїн»; Т. Шевченка «Гімн чернечий», «Світе ясний! Світе тихий!», «Якби ви знали паничі» [4, с. 144]. Погоджуючись із цим твердженням, зазначимо, що вплив творчості Дж. Г. Байрона на Т. Шевченка виявляється не тільки в аспекті прометеїзму, але й в інших аспектах (ідейних, образних, мотивних тощо).

У жанровому плані типологічні зв'язки англійської та української літератур на етапі романтизму залишаються малодослідженими у порівняльному літературознавстві, що зумовлює актуальність цієї праці, метою якої є виявлення рис байронічної поеми в поемі Т. Г. Шевченка «Катерина» (1838), а також розкриття національної специфіки твору, авторського новаторства в жанрі романтичної поеми.

В. Жирмунський наголошував на тому, що категорія «жанр» являє собою не тільки формальну структуру, але і концепцію (образ) світу. У зв'язку з цим для аналізу жанру твору варто розглянути не тільки його формальні ознаки, а й складники змісту – мотивно-тематичні комплекси, специфіку конфлікту, структуру художнього образу, просторові й часові параметри, сюжетні колізії, композицію, авторську позицію та ін.

У праці Д. Чижевського «Порівняльна історія слов'янських літератур» (опублікована німецькою мовою 1968 р., українською – 2005) поняття «байронічна поема» вперше в літературознавстві виокремлено як специфічне поняття і розглянуто як одне з художніх відкриттів романтизму, спільне для різних національних літератур. Дослідник писав, що до жанру «байронічних», або вільних, не скнутих класицистичним каноном слід віднести найвидатніші поеми слов'янських літератур – поеми О. Пушкіна разом з «Євгенієм Онегіним»; «Пан Тадеуш» (1834), «Конрад Валленрод» (1828) А. Міцкевича; «Беньовський» (1841) Ю. Словацького; поеми «Мцирі» (1839) і недописаний «Демон» (1840) М. Лермонтова. «Байронічними» постають численні поеми українців Тараса Шевченка, Панька Куліша і словака Янка Краля» [6, с. 158]. Серед провідних рис байронічної поеми Д. Чижевський визначає неканонізовану форму, фрагментарний сюжет, наявність ліричних і медитативно-споглядальних відступів, філософських роздумів, «апострофувань на адресу читачів і дійових осіб самого твору». «У них дозволяється поетові обговорювати актуальні теми сучасності, свої особисті проблеми» [6, с. 158]. Як бачимо, Д. Чижевський у структурі жанру байронічної поеми виділяє формальні й змістові складники (теми, проблеми, відкрити авторську позицію, фрагментарний сюжет, вільну форму, діалогізм оповіді та ін.).

Феномен Т. Г. Шевченка спирається на досягнення українського фольклору, міфології й попередніх етапів розвитку національної літератури, водночас митець чутливо сприймав плідні ідеї, культурні рухи й риси художнього мислення, які йшли від інших європейських літератур. Потрапивши в Петербурзі до кола романтиків, Т. Г. Шевченко використовує досвід байронічної поеми, що яскраво виявилось в його «Катерині», присвяченій В. А. Жуковському, котрий сприяв викупу поета з кріпацтва. Вільна форма байронічної поеми сприяла втіленню актуального національного змісту,

вираженню авторського бачення світу, утвердженню волелюбних ідей. Т. Г. Шевченко, враховуючи здобутки Дж. Г. Байрона та інших романтиків, не обмежувався усталеними формами, він ішов далі, відкриваючи нові обрії жанру романтичної поеми, збагачуючи її авторськими новаціями.

У «східних» поемах («Гяур», «Корсар», «Паризина» та ін.) Дж. Г. Байрон відкрив новий тип художньої структури, яка передбачала вільне переміщення героя й автора, поєднання різних часових і просторових планів, що давало можливість значно розширити межі поеми. Незалежна позиція автора і вільна манера авторської оповіді, наближена до розмовного стилю, створювала враження присутності автора в сюжеті твору, атмосферу довірливості й співучасті автора в житті персонажа. Автор уступав в особливі стосунки зі світом та персонажами. Він не тільки повідомляв про те, що відбулося, а й емоційно співпереживав події, наділявся особливим знанням про те, що відбудеться, звертався до персонажів і читачів зі своїми ліричними монологами, філософськими роздумами. Цей діалогізм художньої оповіді байронічної поеми сприяв створенню емоційної напруги твору, а також розвитку внутрішнього сюжету (автор – персонаж, автор – читач, автор – світ), на відміну від сюжету зовнішнього, пов'язаного із колізіями персонажів (персонаж – персонаж, персонаж – світ).

У поемі Т. Г. Шевченка поєднано різні просторові плани (українське село, Київ, «за Києвом, за Дніпром», Московщина), що відображають загальну картину світу і драматизм стосунків у ньому. Протиставлення світів (світ український – світ московський) має не абстрактне, як у Дж. Г. Байрона, а конкретне соціальне забарвлення. Просторові плани в поемі Т. Г. Шевченка не є екзотичними, як у байронічних поемах, навпаки, вони набувають історичної та соціальної конкретності за рахунок відповідних побутових деталей («пішов москаль в Туреччину», «діл», «жупан», «бублик», «шаг», «берлин шестернею» тощо). На відміну від екзотичної розробки української теми, що мала місце у творчості європейських письменників, у тому числі самого Дж. Г. Байрона (поема «Мазепа»), Т. Г. Шевченко максимально одомашнює український простір, змальовує його своїм, рідним, протиставленим чужій і ворожій Московщині, що набуває символу всезагального зла.

Боротьба «свого» й «чужого» розгортається не тільки на рівні окремих персонажів («чорнобриві» – «москалі», Катерина – Іван), а й у сфері онтологічній. За реальним, побутовим планом поеми Т. Г. Шевченка приховано вселенську битву Бога й Диявола, що було характерне і для низки байронічних поем. Біблійні структури (мотиви, образи, символи тощо) у творах Дж. Г. Байрона увиразнювали філософський характер художнього конфлікту. Байронівські персонажі нерідко втілювали божественний або демонічний початки, поміж якими тривав вічний двобій. У поемі Т. Г. Шевченка біблійний план теж сприяє розвитку художнього конфлікту, що значно виходить за межі приватного конфлікту (чоловіка й жінки). Це конфлікт добра і зла, життя і смерті, Бога й Диявола, що відбувається як у душах людей, так і в суспільстві загалом.

Образи й ситуації в поемі Т. Г. Шевченка «Катерина» мають прихований міфологічний підтекст, що своїми витокami сягає Біблії та українського фольклору. У сюжеті твору переосмислено біблійні алузії та ремінісценції (про Богородицю, Марію Магдалину, блудного сина та ін.), акцентовано такі біблійні концепти, як «гріх», «жертва», «Бог», «душа й тіло», «життя», «смерть», «світло», «темрява» тощо. Поєднання біблійних структур зі структурами українського фольклору (архетипи «дім», «сад», «гай», «дорога», «вітер» та ін.) у поемі «Катерина» надає позачасового значення історії про обману

жінку. Образ покритки (традиційний образ українського фольклору) постає у Шевченковій поемі не тільки як образ зневаженого, але і святого божественного початку (мати з дитям на руках – символ Богородиці), і як символ всієї стражденної України, що потерпає від насильства.

Категорія «автор» є ключовою в побудові сюжету поеми «Катерина». Як і в байронічних поемах, у творі Т. Г. Шевченка автор бере на себе функцію рушія емоційної розповіді про хвилюючі події, він не тільки переповідає основні моменти трагічної історії, а й висловлює моральні оцінки, вдається до філософських роздумів, узагальнює сказане, передбачає розвиток подій, постійно звертаючись до читачів і до своєї героїні. Форма авторських ліричних відступів, широко вживана у поемах Дж. Г. Байрона, була застосована й у поемі Т. Г. Шевченка «Катерина». Утім, якщо в поемах Дж. Г. Байрона автор попри свою присутність все ж таки майже не втручався в події, то автор у поемі Т. Г. Шевченка напрочуд емоційно бере участь у сюжетних колізіях, думкою і серцем він лине слідом за Катериною, оплакує її долю, звертається до неї і до читачів у традиційних формулах українського фольклору:

*Катерино, серце моє!
Лишенько з тобою!
Де ти в світі подінешся
З малим сиротою?
Хто питає, привітає
Без милого в світі?
Батько, мати – чужі люде,
Тяжко з ними жити! [7, с. 21]*

Дослідники (Д. С. Наливайко, Ю. Я. Барабаш та ін.) відзначають націоналізм і етнокультурний центризм творчості Т. Г. Шевченка, які виявлялися на різних рівнях його художньої системи. Це стосується й структури образу автора, що є жанротвірним у байронічній поемі. На відміну від образу автора в поемах Дж. Г. Байрона, автор у поемі Т. Г. Шевченка має глибокий зв'язок з національним корінням, з українським народним середовищем, соціальною дійсністю. Це не той автор із абстрактним «всезнанням», що стоїть понад сюжетною історією і є цікавим сам по собі (у «Паломництві Чайльда Гарольда», як відомо, автор в останніх піснях затуляє образ головного героя, перебираючи на себе головну роль). У Т. Г. Шевченка ядро художньої структури образу автора становить саме його тісний зв'язок із національною свідомістю і життям, він сам – органічна частина цього життя і виразник національної свідомості, що зумовлює відкриту авторську позицію, яка нерідко виявляється у формах імператива:

*Кохайтеся, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люде,
Роблять лихо з вами [7, с. 18].*

В авторських відступах знаходимо не тільки емоційні оцінки й роздуми, але й мотивування подій, прагнення віднайти причину всезагального зла.

В організації художньої структури поеми «Катерина» Т. Г. Шевченко використав характерний прийом байронічної поеми – прийом композиційних «вершин», поміж якими розгортається сюжетна дія. У шевченківському творі таких «вершин» декілька: кохання Катерини – розлука з Іваном – народження сина – розмова з батьком і матір'ю –

вигнання з дому – пошук коханого – відмова батька від сина – божевілья і самогубство героїні – зустріч батька із сином. Прийом «вершин» уперше був застосований Дж. Г. Байроном у його «східних» поемах, він виявився також і в його поемі «Паломництво Чайльд Гарольда», і в «комічних» поемах «Дон Жуан» і «Беппо». Прийом композиційних «вершин» успішно використовували й російські письменники – О. С. Пушкін у «південних» поемах і романі «Євгеній Онегін», М. Ю. Лермонтов у поемах «Мцирі», «Демон» та ін. У байронічній поемі «вершини» – ключові точки розвитку дії, вони ефектно виписані, просякнуті глибоким драматизмом і фактично становлять структурно-семантичні «вузли» жанру. Однак якщо в поемах Дж. Г. Байрона ідейно-естетичні доміанти стосуються саме композиційних «вершин», то в поемі Т. Г. Шевченка головною є не сама подія, а її мотивація, прихований моральний чи соціальний підтекст, який розкривається з допомогою авторських відступів. Отже, перш ніж автор розповість про трагічну історію кохання Катерини, він уже на початку твору акцентує думку про Московщину як «чужий» простір і про москалів («чужі люде»), що «роблять лихо з вами». Розповіді про ставлення батька й матері до Катерини передують авторський ліричний відступ про те, що «чорнявий не убитий, він живий, здоровий», «другую кохає». Вигнанням героїні-покритки з рідного дому автор проектує історію жінки на загальний стан світу й людства:

*Отак-то на сім світі
Роблять людя люде!
Того в'яжуть, того ріжуть,
Той сам себе губить...
А за віщо? Святий знає.
Світ, бачся, широкий,
Та нема де прихилитись
В світі самотнім [7, с. 27].*

Авторські роздуми про «широкий світ» переходять у роздуми про людську долю й про волю, про тих, хто «сріблом-золотом сяє» й «панує», і тих, хто долі не знає, «з нудьгою та з горем жупан надівають». В авторських відступах містяться й міркування про призначення митця в світі соціальної несправедливості. Автор підкреслює свій кровний зв'язок із національною трагедією – людським горем, і саме крізь сльози народні він бачить своє мистецьке покликання: «А я візьму сльози – // Лихо виливати; // Затоплю недолю // Дрібними сльозами, // Затопчу неволю // Босими ногами!» [7, с. 28]. Щастя співця, на думку Т. Г. Шевченка, полягає в служінні волі: «Тоді я веселий, // Тоді я багатий, // Як буде серденько // По волі гуляти!» [7, с. 28].

Дж. Г. Байрон використав у своїх поемах принцип уривчастої оповіді з метою створення емоційної напруги, відтворення складних психологічних колізій. У поемі Т. Г. Шевченка така форма оповіді наповнена принципово новим змістом. Автор у шевченківському творі отримав можливість вільного переміщення у часі й просторі, він постійно змінює центр своєї уваги, переходить від одного об'єкта до іншого, суміщає різні точки зору. Усе це сприяло виробленню принципів реалістичного напрямку в межах романтичної форми, розширенню жанрових меж поеми, яка за охопленням матеріалу виявляла деякі ознаки роману (відображення приватного життя людини, незавершеної у своїх формах дійсності, типових обставин і образів та ін.). Завдяки уривчастій оповіді в поемі «Катерина» поєднуються суб'єктивний і об'єктивний плани, психологічні колізії й соціальне тло, фольклорні й літературні традиції.

У створенні художніх образів Т. Шевченко спирається на деякі прийоми «східних» поем. Типовими персонажами байронівських поем є люди, які гордовито підносяться над повсякденним життям, випадають із суспільних зв'язків (розбійники, злочинці, самітники, блукачі). Ядро образу москаля Івана становить концепт «лихо», що несе герой іншим, а також його гордовитість, навіть щодо свого сина. В образі Катерини домінують риси духовної самотності, відчуження. Ставши покриткою, героїня випадає зі свого середовища, її супроводжує лиха слава. Хоча, як зазначив В. Г. Матвіїшин, письменник надавав перевагу байронівському прометеїзму, не «світовій скорботі», утім, на нашу думку, письменник не відмовляється від мотиву скорботи, що яскраво виявляється в шевченківському творі. Катерина самотня у своєму горі, її скорбота безмежна, вона поширюється на весь навколишній світ, на природу (садок, де вона потайки страждає), на батьківській дім (де немає розуміння). Разом із героїнею відчуває світовий масштаб її горя й автор, але якщо «світова скорбота» у байронічній поемі мала здебільшого абстрактний характер вселенського зла, невлаштованості світу, то в «Катерині» мотив скорботи має соціальний і національний зміст, адже трагедія героїні зумовлена цілком конкретними причинами і відбиває драматизм життя українського народу загалом.

Ще одним характерним прийомом, перейнятим Т. Шевченком із байронічної поеми, є мотив ночі (темряви), що створює довкола персонажів атмосферу таємничості, психологічної напруги. У червоних кольорах сонця, що сідає за обрій, полишає рідне село Катерина, і цей останній промінь перед наступом ночі віщує подальші поневіряння героїні. У наступних частинах поеми (блукання Катерини) ніч накриває весь світ, стаючи символом духовної темряви й безвиході.

У пристрасних монологів персонажів байронічної поеми зосереджено весь біль стражденного серця. Кульмінаційним центром Шевченкового твору є звернення Катерини до знайденого нею москаля Івана. Уривчастість оповіді, використання риторичних питань і звертань, неповні конструкції, порушення ритму, фігури переносу – усі ці синтаксичні засоби сприяють увиразненню страдництва головної героїні. Монологічним конструкціям у «східних» поемах Дж. Г. Байрона була притаманна відсутність відповіді. І в поемі «Катерина» на звернення героїні ніхто не відповідає, більше того – Іван утік, відцуравшись сина, про що також повідомляється в оповіді героїні. Фіксація події через наратив ще більше підкреслює внутрішній сюжет і конфлікт, що розгортається не тільки у зовнішній площині (чоловік – жінка, українці – «москалі», бідні – багаті), а у площині внутрішній. Нездатна зрозуміти причину відмови батька від сина, Катерина втрачає розум, її божевілля, як і в «східних» поемах Дж. Г. Байрона, є своєрідним виходом героїні із глухого кута, звільнення від духовної темряви. Поеднання мотивів божевілля і смерті, пристрасні й гріха відмови від дитини створюють трагічний колорит твору.

Однак літературні традиції у змалюванні персонажів поєднуються в поемі Т. Шевченка із традиційними прийомами українського фольклору: психологічний і синтаксичний паралелізм; широке використання пейзажних описів; застосування народної символіки з усталеним змістом (вишневий садок, калина, сонце, вітер, завірюха, криниця тощо); надання архетипам психологічного, соціального й філософського забарвлення (дім, шлях, земля, хрест та ін.); утілення загального (лиха, народної трагедії) через конкретне (долю покритки); афористичність і мелодійність мовлення тощо.

Отже, поема Т. Шевченка «Катерина» ввібрала в себе риси європейської байронічної поеми, що поширилася не тільки в творчості Дж. Г. Байрона, але й в інших національних

літературах. Водночас у творі виявилися традиції українського фольклору й міфології, а також художнє новаторство митця, котрий збагатив структуру байронічної поеми актуальним національним змістом і новими жанровими рішеннями. «Катерина» Т. Шевченка є яскравим виявом синтетичності жанру поеми, що виявляється в поєднанні романтичних і реалістичних тенденцій, літературності й фольклорності, біблійних і народнопоетичних структур, різних типів художньої оповіді. У Шевченковій поемі «Катерина» формувалися елементи романного жанру, що було суголосним жанровим експериментам О. Пушкіна в «романі у віршах» «Євгеній Онегін» і давало поштовх для розвитку нових шляхів не тільки лірики, а й роману як жанру, наближеного до стихії сучасного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арендаренко І. В. По дорозі й назустріч (Англійська та українська романтичні поезії: типологія і поетика) / Ірина Володимирівна Арендаренко. – Київ : Фоліант, 2004. – 226 с.
2. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Київ : КНУ імені Т. Г. Шевченка, 1998. – 392 с.
3. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / Виктор Михайлович Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1978. – 423 с.
4. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм / Володимир Григорович Матвіїшин. – Київ : Академія, 2009. – 264 с.
5. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Сергійович Наливайко. – Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
6. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур : у 2 кн. / Дмитро Іванович Чижевський. – Київ : Академія, 2005. – 288 с.
7. Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас Григорович Шевченко. – Київ : Країна Мрій, 2007. – 424 с.

OLHA NIKOLENKO

BYRONISM IN THE LITERARY HERITAGE OF T. SHEVCHENKO («KATERYNA»)

The article outlines the typological relationship between the poems of G. Byron and T. Shevchenko. It is determined the genre characteristics of Byron's poem in Shevchenko's poem «Katerina» and artistic innovation of the artist, which went beyond the established romantic genres, giving them a contemporary national content. The similarities and differences of G. Byron and T. Shevchenko's poems are revealed at different levels of textual structure (plot, composition, motif organization, author's position, the form of narratives, etc.). The specific of the poem «Katerina» as a synthetic genre is defined, in which combined both European and national traditions, biblical and folkloric structures (archetypes, concepts, motifs, images, symbols), romantic and realistic tendencies.

Key words: G. Byron, T. Shevchenko, romanticism, genre, poem, tradition, innovation, motif, image, author's position.

Одержано 14.02.2017 р.

УДК 821.111-3:7.038.6

ТЕТЯНА КУШНІРОВА

(Полтава)

НАРАТИВНІ ТЕХНІКИ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ДЖУЛІАНА БАРНСА (на матеріалі романів «Як усе було» і «Кохання і таке інше»)

У статті розглядаються наративні стратегії в художній прозі сучасного британського письменника Джуліана Барнса. Метою статті став усебічний аналіз наративних технік письменника: простежується жанровий зміст, аналізуються жанрові і стильові домінанти, основні мотиви. Особливе місце при аналізі відводиться дослідженню особистісних хронотопів героїв, котрі у структурі роману, об'єднуючись, виформовують загальний хронотоп твору. Наратив має різну фокалізацію, оскільки певна подія відтворюється по-різному, з різних ракурсів бачення. Можливість змінювати точку зору на певну подію продукує поглиблення психологізму оповіді й ускладнює портретування персонажів. У художньому просторі твору виокремлюється комплекс екзистенційних мотивів (самотності, душі, забуття, «правильно-неправильно»), що стає стильовою константою творчості письменника. Образи у творах не мають постійного набору ознак, а можуть еволюціонувати під тиском певних факторів: при зміні об'єкта реценції або при зміні її суб'єктів. Наративні техніки, використані Джуліаном Барнсом, допомагають глибше осмислити добу, культуру, психологію особистості, а художні прийоми поглиблюють філософію твору, розширюють можливості наратора, активізуючи інтелектуальні здібності читача.

Ключові слова: Джуліан Барнс, англійська література, мотив, хронотоп, наратив, стиль, домінанта, літературна традиція.

Джуліан Барнс – один із найвідоміших нині письменників Британії, котрий отримав безліч літературних премій та нагород (премія Сомерсета Моєма, Шекспірівська премія та Австрійська державна премія з європейської літератури, Букерівська премія). Його доробок налічує понад десять романів, серед яких «Метроленд», «Папуга Флобера», «Історія світу в десяти ½ розділах», «Англія, Англія», «Артур і Джордж», «Відчуття закінчення» та багато інших, відомих в усьому світі творів. Творчий доробок Джуліана Барнса постійно перебуває у полі зору літературознавців, аналізу піддаються різні аспекти творчості митця: це і жанрові, і стильові особливості, поетика творів тощо (Т. Михед, О. Тупахіна, В. Крамар, О. Дойчик та ін.). Однак творча спадщина британського письменника достатньо не вивчена, тому ми маємо на меті здійснити ґрунтовний аналіз формального складника в романах «Як усе було» («Talking it over», 1991), «Кохання і таке інше» («Love, etc.», 2000), щоб окреслити наративні техніки, використані автором при написанні цих творів, що дозволить віднести творчість аналізованого митця до літератури постмодернізму.

Загалом проблеми наратології наразі досить актуальні в сучасному літературознавстві, причому наративні складники текстур досліджуються на різних рівнях. Твори постмодернізму наразі викликають значне зацікавлення у літературознавців, оскільки вони створені за допомогою нових наративних технік, які

передбачають гру з формально-змістовими компонентами. Для цього сегмента літератури характерним є не те, про що йдеться в тексті, а те, як цей текст конструюється. Твори сучасних авторів вирізняються особливою поетикою, яка передбачає взаємодію автора з текстом. У британській літературі кінця XX – початку XXI століття Джуліан Барнс – найяскравіший представник постмодернізму, кожен твір якого виписаний в особливій манері, що передбачає гру з читачем. Письменника називають «хамелеоном» британської літератури, оскільки він настільки непередбачуваний, що його творча манера не піддається уніфікації. У кожному творі митець «інший», використовує інші наративні стратегії, що не дає змоги систематизувати його доробок.

За допомогою нових наративних технік виписані романи «Як усе було» та «Кохання і таке інше». Основи наративної стратегії романів закладено уже в назві творів, яка відтворює не лише жанровий зміст романів, але й окреслює формальний чинник. Сюжетно твори пов'язані між собою: мелодраматична історія, що має ознаки комедії нравів та комедії дель арте, про історію кохання, подружньої зради, що подається з ракурсу героїв-оповідачів крізь призму ретроспекції. Герої роману (Стюарт, Джиліан і Олівер) детально обговорюють певні проблеми, у напруженому діалозі намагаються знайти вихід зі складних ситуацій, запевнити когось у правильності своїх тверджень. Назва романів, як і його сюжет, передбачає безліч інтерпретацій, де стрижневою стає складна система суб'єктів оповіді.

Наративна стратегія романів ґрунтується на відсутності ракурсу автора, що передбачає певну «свободу» в читацькому сприйнятті, не обтяжену авторськими інтенціями. Важливим наративним відкриттям автора в романі є сповідальний, майже товариський, тон героїв, які звертаються безпосередньо до читача: «Мене звати Стюарт... Стюарт Хюз, якщо повністю» [1, с. 5]. «Привіт, я Олівер, Олівер Рассел. Сигарету хочете? Ні, звісно, я так і думав» [1, с. 12]. Така опозиція «наратор – читач» дозволяє мати уявлення про певного персонажа, розставити пріоритети у читацькому сприйнятті, оскільки система цінностей та манера спілкування у персонажів різна.

Портретування героїв ґрунтується на імагологічному модусі, оскільки персонажі впродовж оповіді один одному дають перехресні характеристики. Наприклад, Стюарт суб'єктивно портретує Олівера: «Мовляв, мені дуже пощастило, що у мене такий друг. Олівер справляє на людей враження. У нього добре підвішений язик, він бував у різних країнах, володіє іноземними мовами, розбирається в мистецтві – і не як-небудь, а всерйоз, – носить просторі костюми, немов з чужого плеча, це мода така, як стверджують знавці моди» [1, с. 20]. У творі спостерігається не лише перехресне портретування, але й самопортретування, коли герой визначає власні домінуючі риси. Наприклад, Стюарт портретує себе у протиставленні зі своїм другом: «У мене все не так. Я не завжди умію так складно висловити те, що думаю, – лише як на роботі, зрозуміло; я був у Європі і Штатах, однак в такі глибини, як Ніневія і Далекий Офір, не добирався; на мистецтво у мене взагалі немає часу...» [1, с. 21]. Портретування в романі характеризується глибокою іронічністю, причому цей аспект притаманний більшості героїв, чії голоси присутні у творі.

Портретування героїв здійснюється й через монологічне мовлення або роздуми другорядних, епізодичних персонажів, котрі потрапляють в оповідь випадково, однак виконують певну характерологічну функцію. Для такого виду портретування характерний суб'єктивний ракурс, оскільки персонажі перебувають у тісному емоційному взаємозв'язку. Продавчиня квітів у магазині, Мішель, дає незалежну, незаангажовану оцінку випадковому покупцю квітів, у якому читач упізнає Олівера: «Якби він мовчав, то

інша справа. Він увійшов, я зразу подумала, що з таким би пішла на «шалені» танці у будь-який вечір тижня» [1, с. 87]. Це було з її боку найліпшим компліментом. Однак, поспілкувавшись кілька хвилин із персонажем, вона коротко резюмує, що він «звичайнісіньке барахло» [1, с. 88]. Такий спосіб портретування описує персонажа з несподіваного ракурсу, відтворюючи такі його риси, які часом не помічають близькі люди або і сам персонаж.

Романи побудовані за принципом поліфонії, поєднання окремих голосів у складний «організм», що нагадує симфонію: герої то сперечаються, то переривають один одного, то погоджуються із твердженнями інших. У романі вибудовується складний напружений діалог, зіштовхуються кілька думок та життєвих позицій. У романі домінантним стає поняття фокалізації, оскільки надзвичайної ваги надається поняттю точки зору: персонажі представляють свій ракурс бачення, який, на їхню думку, є найоб'єктивнішим та беззаперечним.

Кожен голос у романі – це певний характер, детально вималюваний автором. Стюарт представляє у творі стабільність, надійність, достаток, оскільки володіє набором позитивних ознак, які й позиціонують його як «правильного» персонажа. Олівер – творча особистість, начитана, спонтанна, весела, майже завжди іронічна й така, що не має постійних захоплень та певної роботи. Джиліан вималювана автором досить суперечливо: у першій книзі це молода дівчина, закохана у Стюарта, а потім у Олівера, у другій – дружина Олівера, знаний мистецтвознавець, що не може розібратися у своїх почуттях. Джиліан звертається до читача з викликом: «Я знаю, що маю відповісти на одне запитання. Ваше право його поставити, і я не здивуюсь, якщо у вашому голосі прозвучить скептична... нотка» [1, с. 166]. Ця героїня не боїться не сподобатися читачеві, вона має власну точку зору на всі події і не чекає схвалення від реципієнта.

Часом герої портретуються крізь ракурс бачення другорядних чи випадкових персонажів, характеристика яких є незалежною та об'єктивною. Одна з давніх знайомих Стюарта Вел подає своє бачення головної героїні, яке суперечить оцінкам закоханих у неї чоловіків та матері. «Основна дійова особа тут – Джиліан. Такі тихі, розважливі люди, які вважають, що «просто іноді так трапляється, і все», і є справжніми маніпуляторами. А Стюарт, між іншим, уже звинувачує себе – чималий успіх, погодьтеся» [1, с. 176]. Часом на відстані ситуація бачиться по-іншому, тому у висловах випадкової героїні є зерно раціоналізму. Не все, на думку героїні, може сприйматися як «доля», люди своїми вчинками витворюють навколо себе простір, спираючись на власні життєві орієнтири. Наскрізним мотивом-мовленням роману стає сказаний Джиліан вислів: «Просто іноді так трапляється, і все», що відтворює її життєву позицію. Вона має на все власну думку, має владний характер, прояви якого знаходимо у манері спілкування: «Тепер слухайте мене. Мене слухайте» [1, с. 222]. Вона не допускає своєї провини у ситуації із двома чоловіками, на її думку, все у житті визначене і не треба корити себе за те, що зруйновано не одне життя. Героїня часто виголошує, що їй прикро за те, що так склалися обставини, намагається щось виправити, однак ці спроби є марними, а то й не потрібними. Наприклад, ключова ситуація роману, коли Джиліан провокує Олівера до фізичного насилля над собою посеред вулиці у маленькому французькому містечку, щоб заспокоїти Стюарта, має вигляд маніпуляції, яка скеровує долі багатьох персонажів. Вона кілька днів «допікає» свого чоловіка, щоб той привселюдно її вдарив, щоб догодити Стюарту, котрий, на її думку, був би радий від того, що в її сім'ї не все гаразд.

У фіналі роману зустрічається алегоричний образ глухого рудого пса Пулідора, котрий постійно вискакує із двору на дорогу, на думку Джиліан, з надією на те, що його слух повернеться. Усі прохання сусідів до мсьє Лажиске прив'язати собаку є марними, оскільки пес на прив'язі втрачає інтерес до життя і тихо чахне. Тож господар вважає за краще дати волю собаці, щоб він нею встиг насолодитися. Ця ситуація неабияк хвилює Джиліан, вона часом роздумує над тим, що краще, чи певні заборони, чи вільне існування. З роздумів героїні видно, що вона схильна ухвалювати такі рішення, котрі роблять її «вільною». У фіналі роману, уже після від'їзду героїв, сусідка мсьє Лажиске зазначає, що собаку все ж таки збила машина, котра проїздила повз. Це продукує фінал історії загалом.

Твори постмодернізму вирізняються особливою поетикою, оскільки автор взаємодіє з текстом, як із цілим світом. Одна з основних ознак постмодернізму, «текст як світ», передбачає використання численних ремінісценцій, алюзій, цитат, які на думку автора, мають об'єднати «розбитий на шматки» світ у єдине ціле. Саме формальний чинник, що є складником естетичної гри письменника, покликаний віднайти втрачений зв'язок між подіями, думками, почуттями особистості у певній наративній ситуації. Формальний складник романів теж характеризується відмінністю. У першому романі у доміантній позиції стоїть змістовий складник, тоді як форма твориться на кшталт драматичного твору, де кожен герой проголошує монолог, який чується й іншими героями роману, і читачами. У другому романі змістовий складник виходить у константну позицію, поступаючись місцем формальному чиннику. Роман «Кохання і таке інше» формально являє собою структуру, яка складається з безлічі коротких монологів, які проголошуються кількома нараторами. Герої роману спілкуються наче у форматі сучасних відео («ток-шоу») чи інформаційних технологій (вайбер тощо), які передбачають обмін розлогими повідомленнями між багатьма користувачами. Діалог ведуть кілька головних героїв (Стюарт, Джиліан та Олівер), до яких часом приєднуються діти (Марі і Софі), колега Джиліан та коханка Стюарта Еллі, колишня дружина-американка Стюарта Террі, мати Джиліан мадам Уайетт та ще кілька епізодичних персонажів. Героями різнобічно, крізь різне фокусування висвітлюється мелодраматична історія кохання і зради. Події довжиною в життя героями детально проглядаються та аналізуються. Персонажі полемізують щодо минувшини, намагаючись розібратися у складній ситуації.

Цікавим є епіграф твору – «Бреше, як очевидець», який відразу передбачає відносність будь-якої об'єктивної реальності. У першому романі кожен розділ має назву, яка у процесі оповіді обігрується. Це передовсім вислови Олівера, котрий у романі є найбільш начитаним і творчим персонажем, здатним зробити глибокі висновки. Наприклад, одного разу він порівнює себе з Євгенієм Онегіним, котрий покохав дружину князя, Тетяну Ларіну. Такі запозичення чужого тексту дають можливість глибше осмислити ситуацію, зробити певні висновки, що продукуються персонажами.

Для роману характерні інтертекстуальні вкраплення, жанри-вставки, композиційно автономні тексти у структурі романної форми, що виконують характерологічну, імагогічну функцію. Жанри-вставки у художньому творі, як правило, акумулюють у собі жанровий зміст твору. «Тліють в попільничці дві сигарети, / Ми сидимо удвох, коханням зігріті... / Але приходить третя, чужа людина» [1, с. 154], – пісня, що зрина з вуст одного з головних персонажів, стає мотивом-мовленням, що окреслює сюжет твору загалом. Після трагедії в особистому житті Стюарт досить часто цитує тексти сучасних авторів, зокрема одну з пісень співачки Патсі Клайн «Блукаю вночі»: «Плакуча верба плаче за мною /

Птахи нічні щебечуть уві сні / Мені так гірко, так самотньо» [1, с. 155]. При відтворенні поетичних рядків у тексті не витримуються правила пунктуації, оскільки для героя, котрий переживає глибоку душевну кризу, правильність написання неважлива. Він перебуває у власному герметичному просторі, де визначальним є лише зміст сказаного. Такі наративна техніка ще більше зближує героя і наратора, додає оповіді суб'єктивності, нівелюючи поняття «автора-наратора».

Текст другої частини діалогії розбитий на дев'ятнадцять частин, кожна з яких має власну назву, що відображає жанровий зміст розділу. До полеміки між головними героями часто приєднуються й інші персонажі, котрі іноді навіть не знайомі між собою. Основний мотив твору – мотив кохання у всіх його проявах, що так по-різному бачиться персонажами. Одні вважають, що «існує лише одне кохання – перше» (Стюарт) [2, с. 201], інші – що «існує тільки одне кохання – по можливості більше кохання» (Олівер) [2, с. 201] чи «є лише одне кохання – справжнє» (Джиліан) [2, с. 201]. «Кохання міцне і надійне, кохання котре не підведе, котре буде з тобою завжди, щодня» [2, с. 201] – домінуючий мотив роману, який автором детально досліджується. Сюжетний складник у тексті відсутній, усі події проглядаються крізь ракурс бачення одного з героїв, а то і декількох одночасно. У другому романі історія реконструюється з моменту приїзду Стюарта з Америки, де він робить кар'єру та збагачується. Однак не може прижитися в чужій країні, забути свою колишнє життя. Через десять років він повертається до Англії, щоб допомогти тим людям, котрі йому небайдужі. Стюарт віддає колишнім друзям будинок, що залишився у нього після розлучення, допомагає перевести дітей у більш престижну школу, бере Олівера на роботу та допомагає йому подолати депресію. Стюарт поданий таким-собі «прогресивним» чоловіком, котрий знає, що робить і чого хоче від життя. Олівер був повною протилежністю Стюарту: він людина творча, глибоко інтелектуальна (ці якості детально змальовано в першій частині діалогії), однак ця колись духовно багата особистість із часом змінюється, на що вказують певна защемленість бачення певних ситуацій, уживання нецензурної лексики тощо. Олівер – приклад «богемного» маргінала, який, «випадаючи з однієї культури, виявляється непридатним вписатися в іншу» [3, с. 13].

Герої дискутують щодо причин повільної деградації особистості та каталізатора духовного спотворення. Чи це, можливо, генетичний фактор (оскільки мати Олівера померла рано, а свідоцтво про її смерть не збереглося, що може бути свідченням самогубства), чи це невлаштованість у житті (герой ніде не працює і мало чим цікавиться)? Він гарний батько, котрий опанував ази ведення господарства. Ці запитання зостаються без відповіді. Олівер із приреченістю зустрічає зміни у своїй родині. Він розуміє, що не може відмовитися від допомоги колишнього друга, однак припускає, що з цього нічого доброго не вийде, і починає бунтувати: то блазнює перед Стюартом дома і на роботі, то закривається в собі і впадає у депресію, то виливає свою душу, часом у непристойних виразах, перед уявним читачем, якому, на його думку, він уже набрид. У 16 розділі «Що б ти вибрав?» герой сам роздумує щодо природи своєї депресії: чи вона у нього ендогенна чи реактивна? Чи він має вроджену патологію в генетичному коді, що дісталася від батьків, чи має соціальну, спровоковану самим існуванням, «життєвими подіями» [2, с. 215] аномалію?

Образ Джиліан у другій частині діалогії набуває нових, амбівалентних рис, її характер і професійні якості подані крізь ракурс бачення Еллі, двадцятидвохлітньої напарниці героїні. Необхідно зазначити, що у першій книзі портретування цієї героїні

відбувається крізь ракурс бачення закоханих у неї чоловіків (лише одного разу героїня портретується негативно крізь ракурс бачення Вел). Еллі поважає Джиліан, уважає її прекрасною реставраторкою, котра з першого разу розпізнає підробку у творах мистецтва. Однак вона не розуміє, як така прозорлива жінка не бачить «підробки» у своєму чоловікові. Крізь ракурси бачення різних персонажів дається оцінка не лише певним подіям, але й коригується ставлення персонажів один до одного. Ставлення героїв до Джиліан теж різне, однак беззаперечними є її професійність та безапеляційність в ухваленні рішень. Ставлення героїні до чоловіків характеризується амбівалентністю, оскільки одну і ту ж подію вона може переглядати крізь різні фокуси. Для постмодерного твору характерною є гра на різних формально-змістових рівнях, тому відтворення однієї і тієї ж події у діаметрально протилежних фокусах є цілковито обумовленим. Героїня не може усвідомити свого ставлення до колишнього чоловіка, з яким вони у фіналі роману зближуються: чи це є наслідком взаємної симпатії, чи це є актом насильства.

Автор грається з читачем не лише на формальному рівні, але й на змістовому, зокрема залишає фінал твору відкритим. Ніхто з персонажів не береться прогнозувати майбутнє, що з ними буде, як складуться їхні долі. Кожен із героїв має своє бачення майбутнього, яке характеризується розмитістю, нечіткістю. Олівера поглинули власні проблеми, його свідомість затьмарюється, він утрачає цікавість до життя, однак намагається боротися за своє майбутнє: «Тому вперед, на битву? Поборімося за те, що моє по праву, по честі і взаємній клятві. Добивайся, і переможеш знову. Вперед – на захист свого роду» [2, с. 280]. Для Олівера характерні патетичні промови, які викликають у читача певну емоцію, що часом є прямо протилежною сказаному. Олівер ніколи прямо не пише про ту чи ту подію, він її певним чином вуалює, виводить із контексту. Стюарт розмірковує щодо свого ставлення до Джиліан: він упевнений у своєму коханні до «тієї» дружини, однак «нова» Джиліан для нього є загадкою. Сама ж героїня не може розібратися у власних почуттях, що відбувається у її монологічному мовленні. Вільний наратив роману спроектований другорядним персонажем, мадам Уайетт, матір'ю Джиліан, яка завершує оповідну частину: «Ні про що мене не запитуйте. Щось буде. Або зовсім нічого не буде. А потім – один за одним, ще зовсім не скоро – ми всі помремо. Може бути, що першим будете ви. А що до мене – я почекаю. Того, що буде. Чи не буде» [2, с. 285].

Риторичність стає стильовою особливістю діалогії. Герої спілкуються у сповідальному форматі з уявним слухачем, часом запитують його про щось, повчають, вимагають пояснень чи поради. Риторичність прози збільшується ближче до фіналу, де майже в кожному монологі присутні різні форми звертання. Мотив-мовлення – «а як ви думаєте?» – зустрічається майже в кожному монологі, оскільки стосунки героїв зайшли у глухий кут і достойно вийти із ситуації вони не можуть. Цілковитим логічним є останній монолог матері Джиліан про те, що життя саме розставить усі «крапки над і», треба просто жити, насолоджуючись кожною миттю, оскільки ніхто не знає, коли годинник кожного зупиниться.

Таким чином, наративні техніки, використані Джуліаном Барнсом у романах «Як усе було», «Кохання і таке інше», відтворені у постмодерністському ключі, коли домінують деконструкція та подрібнення наратива. Формальний складник романів дещо відрізняється один від одного, оскільки перший роман поданий за принципом драматичного твору, коли кожен із героїв має право голосу і проголошує певні монологи, що чергуються між собою. Хронотоп твору витворюється у хронотопах

героїв, які детально вимальовуються. Особистісні часопростори стають домінуючими у романі, оскільки кожен із персонажів живе у власному, тільки для нього характерному просторі, що має свої закони та моральні орієнтири. Другий роман відрізняється від першого формальним складником, який має риси сучасного сценічного чи розмовного жанру і витворюється за принципом «talk show» з характерними ознаками ризомності (Ж. Дельоз), що ґрунтується на позаструктурності та нелінійності формування художньої цілісності. У часопростір діалогії вклинюється безліч голосів, які чують одне одного і мають на меті знайти відповіді на певні запитання. Обидва романи характеризуються ретроспективністю, що репрезентується всіма персонажами. Однак якщо в першому романі герої всебічно осмислюють наявні в їхньому соціумі проблеми за допомогою відповідних художніх засобів, то у другому йде «сухий» виклад подій та дається відповідна реакція персонажа. Для діалогії характерне перехресне портретування та самопортретування, що ґрунтується на суб'єктивності персонажів, які намагаються справити позитивне враження. Часом у творах убачається голос випадкового гостя, чії характеристики набувають об'єктивного статусу та додають нових несподіваних рис до образів героїв. Наративно виправданим є використання інтертексту, зокрема поетичних рядків із сучасного музичного мистецтва, що є додатковим засобом портретування персонажа та акумулює жанровий зміст твору загалом. Наративні техніки, використані Джуліаном Барнсом, допомагають глибше осмислити добу, сучасну культуру, психологію особистості, а художні прийоми поглиблюють філософське наповнення творів, розширюють можливості наратора, активізуючи інтелектуальні здібності читача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барнс Д. Как все было : роман / Джулиан Барнс ; пер. с англ. И. М. Бернштейн. – Москва : АСТ : Ермак, 2004. – 252 с.
2. Барнс Д. Любовь и так далее : роман / Д. Барнс ; пер. Т. Ю. Покидаевой. – Москва : АСТ, 2003. – 284 с.
3. Тупахіна О. В. Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Тупахіна. – Київ, 2007. – 18 с.

TETIANA KUSHNIROVA

NARRATIVE TECHNIQUES IN THE PROSE BY JULIAN BARNES (BASED ON NOVELS «TALKING IT OVER» AND «LOVE, ETC.»)

The article deals with narrative strategies in the prose of the contemporary British writer Julian Barnes. His novels are psychological ones and they are based on the contrast of the images. Psychological motivation is the key in the novel. The final novels are characterized by postmodern features, which is the dominant image of the hero-narrator. The chronotope of the novel consists of chronotops of the leading characters. Time-space characters are described in detail. The dominant motifs of the novels is existential motives (loneliness, soul, salvation, neglect, «right – wrong»), which are stylistic constants in the work of this author. The genre content is provided by genre and style dominants, the main motives are analyzed in the article. The special role of chronotope is determined, its relationship and hierarchy is analysed. The features of the individual style of the writer and the relationship with the literary tradition are highlighted.

Key words: Julian Barnes, English literature, motive, chronotope, narrative, style, the dominant, literary tradition.

Одержано 14.02.2017 р.

УДК 821.113-93+821.161.2-93»19»

СВІТЛАНА ЛЕНСЬКА*(Полтава)*

ОБРАЗ ДИТИНИ У ТВОРЧОСТІ А. ЛІНДГРЕН Й А. ДІМАРОВА (на прикладі повістей «Пригоди Еміля з Льонеберги» і «Блакитна дитина»)

У статті здійснено компаративний аналіз образів головних героїв повістей шведської письменниці А. Ліндгрєн «Пригоди Еміля з Льонеберги» та українського прозаїка А. Дімарова «Блакитна дитина». Установлено автобіографічність образів Еміля і Толі. Виявлені характерологічні риси образів дітей, і на цій основі зроблено висновок про їхню типологічну близькість. Також указані риси відмінності у творенні образів.

Ключові слова: дитячі образи, типологічна подібність, повість, автобіографічність, компаративний аналіз, гумор.

Дитяча література, на жаль, досі перебуває на периферії філологічних досліджень. Однією з актуальних проблем сучасного літературознавства є наукове осмислення дитячої літератури у персональному, тематичному, типологічному, компаративному та жанрово-стильовому вимірах. Упродовж останніх років намітилася тенденція до теоретичних узагальнень у цій царині (аналітичні студії Н. Богданець-Білокаленко, І. Бойцун, О. Буряк, У. Гнідець, В. Кизилової, Л. Мацевко та ін.), однак говорити про вичерпаність проблем дитячої літератури надто рано.

Метою цієї розвідки є спроба компаративного дослідження двох творів – «Пригод Еміля з Льонеберги» шведської письменниці Астрід Ліндгрєн і «Блакитної дитини» українського автора Анатолія Дімарова.

Творчість Астрід Ліндгрєн (1907–2002) нині широко відома у світі – її дитячі книжки перекладені 85 мовами і вийшли у понад 100 країнах світу. Секрет надзвичайної популярності шведської письменниці простий і водночас геніальний – вона описує звичайне життя простих людей, глибоко проникає в дитячу психологію, робить це дотепно і захопливо. Творчий доробок письменниці привернув увагу насамперед методистів і вчителів, оскільки трилогія «Малюк і Карлсон, який живе на даху», «Пеппі Довгапанчоха», «Брати Лев'яче Серце» та інші вивчаються у шкільному курсі світової літератури. Тож власні розробки уроків за цими творами опублікували Л. Бражнікова, О. Виноградова, А. Войтанович, Л. Воробйова, Л. Кононович, О. Ніколенко, Н. Подорожна та ін. Дидактичний потенціал художньої спадщини шведської казкарки став предметом осмислення І. Капустян [7] та Л. Брауде [3].

Український письменник Анатолій Дімаров (1922–2014) за довге творче життя створив кілька десятків томів талановитої прози: ранні збірки оповідань, низку повістей («Син капітана», «Його сім'я», «Ідол», «Самосуд» та інші), цикли «історій» – «сільські», «міські» й «містечкові», роман «І будуть люди» (1964–1968), за роман «Біль і гнів» (1974, 1980) 1982 року він був нагороджений Шевченківською премією, автобіографічну повість «Прожити і розповісти» (1995) та ін. Його прозу вивчали Ю. Бондаренко, В. Дончик, М. Жулинський, Т. Конончук, С. Ленська, М. Наєнко, М. Слабошпицький [2], Г. Штонь

[10] та ін. Методичні розвідки про «Блакитну дитину» створили Л. Дяченко-Лисенко [6], Т. Яценко [11] та ін.

Однак на часі постає завдання компаративного розгляду окремих творів А. Ліндгрена й А. Дімарова, у яких типологічно схожими є образи головних героїв.

Повість «Пригоди Еміля з Льонеберги» була написана шведською письменницею 1963 року, на теренах Радянського Союзу вона з'явилася 1969 року в російському перекладі Л. Лунгіної. Вона складається із дванадцяти оповідань, кожне з яких є щоденниковим записом матері головного героя. Тому в заголовку кожного оповідання вказана дата, коли Еміль здійснив ту чи ту витівку.

Головний герой повісті – п'ятирічний хлопчик Еміль Свенсон, який живе разом із батьками, сестричкою Ідою і наймитами Альфредом і Ліною на хуторі Катхульт поблизу селища Льонеберги, що у шведській провінції Смоланд.

Авторка вдається до прийому іронії, створюючи портрет свого героя: «Хочеш, я тобі його опишу? Ясні блакитні очі, кругленьке личко, рум'яні щічки і копиця сплутаного волосся кольору стиглої пшениці – янголятко, чи не так? Але ти, мабуть, уже здогадався, що думати так – це велика помилка» [9, с. 5]. Допитливий і жвавий, наділений живим розумом і фантазією, він постійно потрапляє у різні кумедні ситуації: то, бажаючи досьорбати суп, застрягає головою в супниці; то, граючись із сестричкою, піднімає Іду на флапшток; то саджає пацюка в сумку до дружини пастора, сподіваючись, що тварина матиме вдосталь їжі тощо.

Сусіди і батько вважають Еміля бешкетником, але всі його витівки мотивовані добрими намірами: ось, наприклад, після скарг батька, що у домівці завелися миші, Еміль вирішив поставити пастку. Після серйозних розмислів, де саме її розмістити, хлопчик дійшов висновку, що найкраще місце – під столом, там, де щоранку тато п'є каву, адже він нізащо не хотів, щоб миша або пацюк вкусили батька за ногу. Проте щирі наміри Еміля мали зворотні наслідки, адже вранці саме Антон Свенсон потрапив босоніж у пастку. Після цієї та безлічі подібних пригод хлопчик рятувався від батькового гніву в сараї, де вирізував чергового дерев'яного чоловічка, а його мама записувала у спеціальний зошит про чергову синову витівку.

Сусіди скрушно хитали головами, чуючи ім'я Еміля, і співчували батькам, не вірячи у те, що хлопчик виросте порядною людиною. Однак Альма Свенсон, мати хлопчика, сердилася на ці співчуття і була твердо переконана, що «Еміль – хороший хлопчик» [9, с. 9]. Цієї ж думки дотримується й авторка, оскільки протягом повісті неодноразово наголошується, що у майбутньому він стане «головою сільської управи», а це – «найшановніша людина в окрузі» [9, с. 8].

У книгах А. Ліндгрена особливо відчувається автобіографічна основа. Майбутня всесвітньо відома письменниця народилася у невеличкому шведському містечку Віммербю, що розташоване у провінції Смоланд. Саме до Смоланду родина Еміля їздить на ярмарки. Батьки Астрід, як і її персонажа, працювали на землі, доглядали худобу, вели натуральне господарство і жили так, як і більшість селян у Швеції. У родині панували на диво теплі взаємини, про що Ліндгрена з великою теплотою написала у єдиній «дорослій книзі» «Самуель Август із Севедсторпа і Ганна з Гюльта» (1975). Її герой Еміль також зростає у дружній сім'ї, де однаково піклуються про господарів і наймитів, де шанують людську працю.

Еміль товаришує з наймитом Альфредом, який навчає хлопчика всіх премудростей роботи в полі і на фермі. Головний герой поважає старших, позбавлений зверхності до старих і нужденних, тому так трепетно турбується про жителів притулку для бідних.

Типологічно Еміль із Льонеберги схожий на Федька-халамидника з одноіменного оповідання В. Винниченка. Але найбільше рис схожості у нього з героєм повісті А. Дімарова «Блакитна дитина» (1968).

Анатолій Дімаров прожив таке ж довге життя, як і Астрід Ліндгрєн, теж зростав у сільській місцевості у простій родині. Проте доля українського письменника склалася більш драматично: його батько був репресований; мати, донька священика, боячись переслідувань, була змушена переробити документи на своє дівоче прізвище і втікати з рідних місць аж на Донбас [1]. На долю Анатолія Дімарова випало чимало випробувань: Голодомор 1932–1933 рр., війна, тяжкі поранення і контузії, полон, утеча, організація партизанського загону на окупованій території, післявоєнне відрядження в Західну Україну, про що він зізнавався в інтерв'ю: «туди я поїхав сталіністом, а повернувся бандерівцем» [8], період вимушеного безробіття: «секретар ЦК КПУ з пропаганди і агітації Маланчук сказав: «Хай Дімаров походить в чорному тілі». Мене звідусіль погнали. Я п'ять років не міг копійки заробити ніде, всі мої твори з видавничих планів зняли. Вижив завдяки зарплаті дружини, від якої жодного слова докорів не почув» [8].

Твори обох митців засновані на спогадах про власне дитинство. Окрім того, вони психологічно схожі: за спогадами сучасників, і Дімаров, і Ліндгрєн мали життєрадісну вдачу, попри всі випробування і негаразди, ніколи не скаржилися на долю, ставилися до труднощів із гумором, а до себе – із самоіронією.

Повість А. Дімарова «Блакитна дитина» входить у трилогію «На коні і під конем» (1973). На початку повісті автор щиросердно зізнається в автобіографічності твору. З педагогічною метою його дружина і мати створюють перед сином письменника образ ідеальної («блакитної») дитини, якою начебто був у дитинстві автор. Але сумніння не дає йому спокою: «Син, важко зітхнувши, іде роздягатися. Він уникає мене поглядом, і я його добре розумію. Адже коли б оця блакитна дитина залетіла багато-багато років тому в наш п'ятий «Б» клас, вона не вирвалася б звідти живцем. А якщо й вирвалася б, то з обдертими крилами. І найбільше отого блакитного пір'я, звичайно ж, лишилося б у моїх жменях!

Весь той день, до пізньої ночі, не давала мені спокою ота блакитна дитина. І я врешті-решт зрозумів, що не спекаюся її, поки не розповім усієї правди. Усієї до кінця» [5].

Толя у «Блакитній дитині», як і Еміль, потрапляє у найрізноманітніші смішні, а подеколи й небезпечні ситуації: лазить по чужих садках, аби вразити однокласницю; тримає пуголовка в роті, щоб довести свою мужність тощо. А одного разу він спробував зістрибнути із саморобним парашутом із сараю: «Вдихнувши якомога більше повітря, міцно заплющую очі та й відштовхуюсь од даху. Чи то заплутались стропи, чи забракувало висоти, тільки парашут не розкрився, і я штопором урізався в смітник!

Не сигналізували тривожно санітарні машини, не бігли до мене санітари з носилками: я сам вигрібся наверх, весь у помиях, як манія, а Сонька реготала, аж качалась по двору.

Парашут ми потім спалили» [4].

Обидва герої, і шведський, й український, змалечку привчаються до сільської праці. Еміль удадо купує на сільському ярмарку у Віммербю коня Лукаса і порося Свинущка.

Він має добре серце: на Різдво організовує справжнє свято для бідних стареньких із притулку [9, с. 88–112].

А Толя допомагає матері по господарству, старанно навчається в школі, але постійно потрапляє у якісь халепи. Одним із найкумедніших епізодів у повісті «На коні і під конем» є гра сусідських дітей у хованки. Толя заховався у печі:

«Я хотів уже було вилазити, щоб першому добігти до полу, коли грюкнули двері. «Сонька повернулася, – подумав я. – Бач, хитрюща яка! Ну, зачекай же, я тебе налякаю!»

Не довго думаючи, вимастив сажею обличчя, вдихнув якомога більше повітря, аж віддулися щоки, тихенько підліз до заслонки. Тільки я зібрався відтулити її, як заслонка сама поїхала набік, і передо мною з'явилося обличчя... тітки Одарки. Та я вже не міг стриматися:

– Га-ав!

Соньчина мати голосно гикнула, закотила очі під лоба і тихенько лягла на долівку...

Возили тітку Одарку за сорок кілометрів до славетної ворожки – виливати переполюх. Одужала зовсім Соньчина мати чи ні, я не знаю, однак до самої смерті твердила, що на власні очі бачила чортяку:

– Отаке мале, як моя Сонька, морда ж чорна, як у арапа! Ще й гавкає собачим голосом» [5].

У художній структурі твору можна виділити двох оповідачів: малого Толю і дорослого письменника. В одному побутовому епізоді, коли хлопчачки полізли красти огірки в сусідський город, А. Дімаров майстерно поєднує два часопросторові плани, минуле і майбутнє та погляди двох оповідачів на ситуацію: «І хоч залягли ми в такому високому та густому картоплинні, що годі було нас і знайти, тітка Одарка назвала всіх до одного, наче ми були перед нею як на долоні:

– Бачу, всіх бачу, і не ховайтесь! І тебе, Миколо, бачу, клятий ти сину, – покінчиш своє життя на шибениці! І тебе, Йване, бачу, – горітимеш ти у вогні! І тебе, Тільки, хоч ти думаєш, що як син учительки, то тебе вже й не видно! Лежи, лежи, їж мої огірочки: прийде час – вороги тебе отак їстимуть! Гризтимуть до маслаків – і кричати не дадуть!

Ми лежали, причаївшись, у картоплинні, не раді уже й огіркам; лежали й не відали, що пророкування тітки Одарки здійсниться повністю, тільки набагато пізніше.

Партизана Миколу повісили фашисти в сорок другому. І як же голосила постаріла тітка Одарка над Миколиною домовиною, коли фашисти дозволили його зняти з шибениці та поховати! Як проклинала отих душолюбів, що змайстрували шибеницю для Миколи!

– Та щоб же вам і землі рідної не побачити, щоб же вас і діточки рідні прокляли! Щоб же вас покорчило, покрутило та ще й об землю вдарило!

Долетіли до неба і ці прокльони тітки Одарки: корчило, крутило, било об землю фашистів, аж поки вся ота загарбницька армія благополучно сконала під ударами наших воїнів.

Ванька теж не минула лихая година, напророчена тіткою Одаркою. Горів мій товариш аж двічі в підбитому літакові, та обидва рази рятувався на парашуті.

Мене ж не раз заходжувалися гризти оті добрі люди, що їм їсти не дай – дай тільки зіпсувати комусь життя! Наслані ще з дитячих років тіткою Одаркою, вони час від часу беруться за мене, і тоді я проклиная той день, коли мені здалося, що огірки на чужому городі смачніші од власних.

Так що дороженько обійшлися нам отірки тітки Одарки. Та що поробиш: за чим ішли, те і знайшли. За чим стрибали, те і впіймали...

А поки що ми лежимо в картоплинні і, принишклі, слухаємо, як батькує нас тітка Одарка» [4].

Отже, образи Еміля з Льонеберги і Толі з «Блакитної дитини» типологічно подібні: обидва хлопчики – жваві, допитливі, активні, з розвинутою фантазією, гострим почуттям справедливості. Проте в українського митця повість більш насичена суспільно-історичними подіями, і це сприяє більш формуванню більш об'ємного читацького враження від твору. Обидві повісті – і шведська, й українська – ось уже кілька десятиліть поспіль мають великий успіх у читачів, оскільки навчають дітей добра і пронизані гуманізмом та лагідним гумором.

Літературна творчість А. Ліндгрена була гідно поцінована – вона була вдостоєна низки літературних премій (імені Г. Містраль (Чилі), імені С. Лагерльоф (Швеція), Міжнародної премії імені Януша Корчака (1979)), була обрана почесним доктором кількох європейських університетів, удостоєна медалі Карен Бліксен Данської академії, російської медалі імені Л. Толстого, американської медалі А. Швейцера. Найпочеснішою відзнакою є медаль Ганса Крістіана Андерсена, яку А. Ліндгрена отримала 1958 року.

Письменниця прожила доволі довге життя – 95 років. Її книжки були перекладені багатьма мовами світу, неодноразово екранізувалися, за її творами ставилися театральні постановки в різних країнах.

Дев'яносто два роки доля подарувала й українському прозаїку. На життєвих шляхах Анатолія Дімарова знайшли відбиток усі драматичні події української історії ХХ століття, свідком, а подеколи й учасником яких йому випало стати. Однак природне почуття гумору і непереможне життєлюбство допомогли письменникові вижити у найскрутніші моменти буття. Ці враження стали джерелом натхнення для митця. Тому нові й нові покоління читачів захоплено читають його книги для дорослих і дітей. Тож подальше вивчення творчості обох письменників має наукову перспективу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анатолій Дімаров: «Зі сталініста я став переконаним націоналістом» [Електронний ресурс] / Анатолій Дімаров. – Режим доступу: <https://www.unian.ua/politics/654036-anatoliy-dimarov-zh-stalinista-ya-stav-perekonanim-natsionalistom.html> (дата звернення: 22.02.2017). – Назва з екрана.
2. Анатолій Дімаров та його книги : [статті, інтерв'ю, відгуки про творчість письменника] / упоряд., підгот. текстів: Т. І. Конончук, К. О. Козачук. – Київ : Твім інтер, 2012. – 208 с.
3. Брауде Л. Ю. Не хочу писать для взрослых! : [докум. очерк о жизни и творчестве Астрид Линдгрена] / Л. Ю. Брауде. – Ленинград : Дет. лит., 1987. – 111 с.
4. Дімаров А. Блакитна дитина [Електронний ресурс] / Анатолій Дімаров. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2893> (дата звернення: 22.02.2017). – Назва з екрана.
5. Дімаров А. На коні і під конем : повість / Анатолій Дімаров. – Харків : Фоліо, 2009. – 319 с.
6. Дяченко-Лисенко Л. Щира розповідь про власне дитинство: [урок за повістю Анатолія Дімарова «Блакитна дитина». 7 клас] / Л. Дяченко-Лисенко, С. Коваленко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2008. – № 4. – С. 49–52. Капустян І. І. Аксіологічний досвід шведських педагогів при вивченні Астрід Ліндгрена у загальноосвітніх школах України / І. І. Капустян // Зарубіжні письменники і Україна: [зб. наук. пр.] / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. – Полтава, 2011. – С. 132–136.

8. Коскін В. Анатолій Дімаров: «Я все життя збираю людські долі»: інтерв'ю з українським письменником [Електронний ресурс] / В. Коскін. – Режим доступу: <http://www.vox.com.ua/data/2011/01/22/anatolii-dimarov-ya-vse-zhyttya-zbyrayu-lyudski-doli.phtml>. (дата звернення: 03.01.2017). – Назва з екрана.

9. Линдгрєн А. Приключєня Емиля из Лєннеберги : [повєсть] / Астрид Линдгрєн ; [пер. со швед. Л. Лунгиной]. – Москва : Дет. лит., 1977. – 206 с.

10. Штонь Г. Анатолій Дімаров : літ. портрет / Г. Штонь. – Київ : Дніпро, 1987. – 150 с.

11. Яценко Т. Формування літературної компетентності учнів у процесі вивчення творчості А. Дімарова / Т. Яценко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 8. – С. 32–35.

SVITLANA LENSKA

CHILD'S IMAGES IN THE WORKS BY A. LINDGREN AND A. DIMAROV (ON THE STORIES «EMIL FROM LÖNNEBERGA» AND «THE BLUE KID»)

The article deals with the analysis of two novels – «Emil from Lönneberga» by the Swedish writer Astrid Lindgren and «The Blue Kid» by the Ukrainian writer Anatoly Dimarov. The scientists paid insufficient attention to analysis of the books for children; in particular, these two works are compared for the first time.

The aim of this study is the present the comparative analysis of two stories by Astrid Lindgren and Anatoly Dimarov.

The article gives a detailed analysis of two writings. The main characters of both stories are children. 5-year-old Emile from little Swedish farmstead is a big trouble-maker, but he is clever, open-hearted, kind, romancer. He loves his parents and his sister Ida. He results in amusing situations because of his curiosity and active life. Therefore, despite the negative neighbors' whims, the author says that he will become a village chairman in the future.

A. Dymarov describes his own childhood. He was also a lively, restless boy, but he studied very well, followed his mother's husbandry. He became a witness and participant in many dramatic events of Ukrainian history – survived in the Holodomor, World War II, etc. The Ukrainian writer remembers his childhood. Therefore, the narrative is divided into two plans – he describes the child's view of the world and the view of an adult. This is the difference in the creation of children's images.

The autobiographical basis of both stories is considered. Swedish and Ukrainian writers grew up in the countryside, since childhood they were raised in rural labor, loved nature. Another important feature of two works is humor.

The main idea of the article is the images of children in both works are typologically similar, since the characters similar in nature as were their authors.

The article is of interest to students of pedagogical specialties and everyone who is interested in literature for children. The article is of great help to scientists, who studying children's literature and to comparativists.

Key words: child's images, typological similarity, story, autobiographical basis, comparative analysis, humor.

Одержано 20.02.2017 р.

УДК 821.161.1.09 Гоголь

АЛЕКСАНДР МИХИЛЕВ

(Николаев)

ГОГОЛЕВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МИССИИ ПИСАТЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

У статті розглядається актуальна для літературознавства проблема місії письменника. Особливої актуальності вона набуває в умовах сучасного літературного процесу, коли загострилась боротьба двох основних концепцій місії художника – гуманістичної, яка розглядає мистецтво як спосіб розширення і збагачення духовно-морального простору особистості й утвердження достоїнства людини, з одного боку, та мистецтво як форму гри, яка не має ніякого стосунку до суспільних проблем, – з іншого.

Метою дослідження є виявлення спільності гоголівських суджень про місію письменника і роль мистецтва зі світовою гуманістичною традицією, властивою великій літературі від античності до наших днів. У процесі дослідження встановлено, що гоголівська концепція місії письменника в основних своїх параметрах збігається з положеннями, сформульованими Аристофаном, Горацієм, Данте, німецькими романтиками, видатними письменниками ХХ–ХХІ століть.

Наукова новизна полягає як у самій постановці проблеми, що раніше не розглядалася в такому аспекті, так і в її перспективності у подальших дослідженнях.

Ключові слова: місія письменника, мистецтво, гуманізм, «справа загального добра».

Творчество Н. В. Гоголя заслужено является органической частью золотого фонда мировой литературы, и как таковое вошло, пользуясь выражением М. М. Бахтина, в «большое время», то есть стало трансвременным – востребованным и актуальным для новых поколений и новых эпох для разных стран и народов. Об этом свидетельствуют переводы его произведений на многие языки и огромный объем исследований о его творчестве. Объем этот так велик (десятки монографий, сотни специализированных сборников, тысячи научных и публицистических статей), что составитель первой гоголевской «Энциклопедии» (2003) Б. Соколов даже констатировал: «...уже во второй половине ХХ в. исследователи-гоголеведы стали зримо повторять мысли своих предшественников. Новые прочтения гоголевских текстов и истолкования его жизненного пути связаны с новейшими гуманитарными теориями, будь то различные версии психоанализа или бахтинской карнавализации. Все эти теории интересны сами по себе, но к собственно гоголевским замыслам не имеют никакого отношения» [12, с. 15].

То есть в данном случае речь фактически идет о том, что гоголевское творчество настолько исследовано, что уже как будто бы о нем все сказано и нечего больше исследовать. С подобным утверждением вряд ли можно согласиться.

Во-первых, далеко не все исследовано, и в главной мере то, что относится, в частности, к рассматриваемой в данной статье теме. Хотя эстетические взгляды Гоголя неоднократно были предметом внимания исследователей (В. Гиппиус, Н. Золотусский, Ю. Манн, М. Храпченко), однако, как правило, речь в них шла в основном о контексте европейского романтизма. Рамки этого контекста расширил Ю. Манн, который считает,

что «применительно к Гоголю-критику и теоретику проблема должна быть сегодня переформулирована: «не романтизм, а более широкое явление – философское движение классического идеализма – было его главной питательной средой» [5, с. 472]. Мы же считаем, что и данный контекст недостаточен, поскольку представления Гоголя о миссии писателя и об общественно-преображающей силе искусства восходят к античности – Гомеру и Платону (см., например, «Об Одиссее», переводимой Жуковским, и «Женщина» [5, с. 203–211; 7–11].

Во-вторых, классика художественной литературы (литература «большого времени») обладает некой общей доминантой, и доминанта эта – человек в многообразии его бытия: его сущность, его судьба в меняющемся мире, его чувства, переживания, страдания, его стремление к лучшим формам жизнеустройства, его поиски Бога, то есть высшего смысла жизни, сострадание и сочувствие к другим людям, осознание им единства человеческого рода.

Все это вместе взятое и являет собой гуманистическую сущность большой литературы, ее сердцевину, ее онтологию, что и обеспечивает ее трансвременную способность и бессмертие. Эти качества были заложены уже родоначальником европейской литературы Гомером в его эпических поэмах «Илиада» и «Одиссея», которые до сих пор обладают мощным эстетическим и нравственно-этическим воздействием на читателя. Достаточно вспомнить в этой связи хотя бы эпизод из «Илиады», в котором Гомер рассказывает о том, как глубокой ночью, тайком, в греческий стан к Ахиллесу, непримиримому врагу троянцев и убийце своего сына Гектора, приходит троянский царь Приам, чтобы выкупить тело сына.

Смертельно опасная и, на первый взгляд, безумная затея (явиться в лагерь своего беспощадного врага) под пером Гомера превращается в трогательную и волнующую, полную глубоких смыслов сцену примирения двух заклятых врагов, которым, волею поэта, открылась высокая и трагическая истина общечеловеческого удела – терять близких и страдать.

И эта истина исторгает у обоих, и у несокрушимого Ахиллеса, и убитого горем Приама, слезы очищения и примирения: «Оба они, вспоминая: Приам знаменитого сына, / Горестно плакал, у ног Ахиллеса в прахе простертый; / Царь Ахиллес, то отца вспоминая, то друга Патрокла, / Плакал, и горестный стон их кругом раздавался по дому» [7, с. 437].

Горестная печаль, переживаемая героями-антагонистами, троянцем и греком, и излившаяся в плаче, побуждает Ахиллеса к философским размышлениям о трагизме человеческого бытия на земле, о необходимости мужества перед лицом такого удела и пробуждает в нем, необузданном и безжалостном, чувство сострадания и желание утешить своего врага. Он обращается к исполненному горя и печали Приаму с утешающей сентенцией: «... и как мы не грустны, / Скроем в сердцах и заставим безмолвствовать горести наши. / Сердца сокрушительный плач ни к чему человеку не служит: / Боги судили всеильные нам, человекам несчастным, / Жить на земле в огорченьях: боги одни беспечальны» [7, с. 437–438].

Примечательно, что в созданной поэтом художественно-убедительной и берущей за душу ситуации предстает не только стоически-трагическая судьба какого-то грека по имени Ахиллес или троянца по имени Приам, но в них и через них неожиданно открывается прорыв в общечеловеческую судьбу и, через эстетическое переживание и сострадание, в судьбу каждого читателя. Приобщаясь к переживаниям и размышлениям

героев большой литературы, читатель постигает общечеловеческие смыслы индивидуального человеческого бытия, приобщается к высоким помыслам и благородным поступкам, независимо от времени, в котором он живет.

Эту гуманистическую особенность гомеровского гения чутко уловил Гоголь, о чем свидетельствует его письмо к Н. М. Языкову о переводе «Одиссеи» В. А. Жуковским на русский язык, которое затем, переработанное, появилось в виде статьи в ряде журналов (1846) и позже было включено в «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847).

Придавая огромное значение появлению «Одиссеи» на русском языке и говоря о ее влиянии, которое она произведет в России «как вообще на всех, так и отдельно на каждого» [5, с. 205], он особо отмечал то обстоятельство, что в «Одиссее» «заклучились все нужные условия, дабы сделать ее чтением всеобщим и народным» («увлекательность сказки и вся простая правда человеческого похождения»), потому что «она есть вместе с тем самое нравственнейшее произведение и что единственно затем и предпринятое древним поэтом, чтобы в первых образах начертать законы действий тогдашнему человеку» [5, с. 205–206].

Для Гоголя важно то, что «дух содержания» поэмы (жизнь человека – беды и страдания, с которыми ему нужно бороться и «ни в коем случае не следует унывать, как не унывал и Одиссей» [5, с. 206]) обличен «во всю обворожительную красоту поэзии» и что Гомер «хотел бы навеки утвердить в людях ... что в них похвально, напомнить человеку лучшее и святейшее, что есть в нем и что он способен позабыть всякую минуту, оставить в каждом лице своем пример каждому на его отдельном поприще, а всем вообще оставить пример в своем неутомимом Одиссее на общечеловеческом поприще» [5, с. 207].

В этом суждении зрелого Гоголя о гомеровском «Одиссее» запечатлены основные положения его концепции общественной роли искусства и миссии писателя. Во-первых, отчетливо акцентируется нравственная доминанта искусства (эпохальное значение «Одиссеи» объясняется прежде всего тем, что в ней начертаны «в живых образах... законы действия тогдашнему человеку» и выражено страстное желание, обличенное «во всю обворожительную красоту поэзии то, что хотел бы утвердить навеки в людях... что в них похвально, напомнить человеку лучшее и святейшее, что есть в нем, ...дать пример в своем неутомимом Одиссее на общественном поприще» [5, с. 206–207]).

Во-вторых, нравственное начало сопрягается с богатейшим познавательным содержанием («Одиссея захватывает весь древний мир, публичную и домашнюю жизнь, все поприще тогдашних людей... трудно далее сказать, чего бы не обняла «Одиссея» или что было бы в ней пропущено», и она наилучшим образом будет содействовать «живому познанию древнего мира» [5, с. 203–204, 210]).

В-третьих, «Одиссея» является образцом художественного совершенства (в ней соединена «увлекательность сказки и вся простая правда человеческого похождения, имеющего равную заманчивость для всякого человека, кто бы он ни был»; «И как искусно сокрыт весь труд многолетних обдумываний под простотой самого простодушнейшего повествования!... чтобы не утомить никого, не запутать неуместной длиннотой поученья, но развить и разнести его невидимо по всему творению, чтобы играя, набрались все того, что дано не на игрушку человеку и незаметно надыхались тем, что знал он и видел лучшего на своем веку и в своем веке» [5, с. 205, 208]). Отмечает Гоголь и удивительное совершенство композиционного построения и всего произведения, и каждой песни.

В-четвертых, мощное эстетическое начало, которое воздействует на вкус и развитие эстетического чувства, поскольку «Одиссея» представляет собой образец подлинного

великого творения как в плане содержания, так и в плане выражения: все в ней «величаво», «и, кажется, как бы действительно слышишь в нем богоподобное происхождение человека» [5, с. 211].

Здесь отразилось одно из ключевых положений гоголевской концепции миссии писателя – учительской и наставнической, подвижнической – на путях служения обществу и человеку, побуждения словом того и другого к высоким помыслам и благоразумным деяниям. Как справедливо заметил автор дореволюционного сочинения «Гоголь как учитель жизни»: «На призвание поэта он смотрел как на подвиг, и поэтому едва ли кто из писателей относился к слову, как он» [6, с. 71].

Об этом красноречиво говорит раздел «О том, что такое слово», который он включил в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». В нем он, в частности, пишет, что «поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще», аргументируя это прежде всего высказыванием Пушкина: «слова поэта суть уже его дела» [5, с. 197]. И чем истины выше, тем осторожнее должен быть с ними поэт, с уст его не должно слетать «слово гнило», ибо его «поприще-слово» и ему «определенно говорить о прекрасном и возвышенном» [5, с. 190].

Прекрасное и возвышенное волнует его и формирует его эстетику с юных лет. Первые суждения Гоголя об искусстве относятся к началу 30-х годов XIX века, когда он едва перешагнул двадцатилетний возраст и когда были написаны его первые небольшие статьи «Женщина», «Борис Годунов», «Несколько слов о Пушкине», «Скульптура, живопись и музыка».

Для всех них характерно восторженно-экстатическое восприятие искусства как сферы красоты и возвышенных чувств, как чудесной способности даровать человеку «высокое и дивное наслаждение, ... поселяя в одну душу ответ на жаркий вопрос другой» («Борис Годунов. Поэма Пушкина» [5, с. 15]. Он восхищается способностью «дивного поэта» воскрешать минувшее, представлять его в трепетании и чудном блеске; вызывая в душе отклик, «когда вся» отжившая жизнь отзывается во мне и страсти переживаются сызнова в душе моей» [5, с. 15]. Эту способность искусства оживлять прошлое (и теперешнее) уже в зрелом возрасте он назовет величайшим достоинством, присущим только таким великим поэтам, как Гомер, у которого «весь погаснувший древний мир является ... в том же сиянии, освещенный тем же солнцем, как бы не погасал вовсе, дабы сохраниться навеки живым в памяти человечества» [5, с. 303].

Он благодарит Создателя за скульптуру, живопись и музыку – «три чудные сестры», которые «посланы им украсить и уладить мир. Без них он был бы пустыня и без пения катился бы по своему пути» [5, с. 23]. Красота для Гоголя есть исток («родина») всей поэзии – и лирической, и эпической, и драматической, а поэтом может быть «только тот, кто более других способен чувствовать красоту творения» и «потребность поделиться своими чувствами» (лирика) или «доказать какую-нибудь мысль» (проза) [5, с. 391, 392], то есть сфера духовности, сопряженной с высшими смыслами бытия – красотой и тайной творения, сфера же эта доступна лишь поэтам, что налагает на них особую ответственность.

Словесность для него, как пишет он в «Учебной книге словесности для русского юношества», это «все, что должно быть передано от отцов к сыновьям в научение», это «сумма всего духовного образования человека», и задача литературы и литератора – передать человеку в «образе», «в виде яснейшем, живейшем, способном остаться навеки в памяти» все узнанное и прочувствованное, «как в мире внешних явлений, так и в миру

внутренних явлений, происходящих в собственной душе его» [5, с. 385]. Поэтому великими поэтами он называет тех, «которые соединяют в себе и философа, и поэта, и историка, которые выпытали природу и человека, проникли минувшее и прозрели будущее, которых глагол слышится всем народам. Они великие жрецы («Аль-Мамун») [5, с. 90].

Таким великим поэтом и великим жрецом искусства предстает и сам Гоголь, для которого стало «близким и кровным дело общего добра» [12, с. 102], «душа и прочное дело жизни» [5, с. 264] и который, после выхода в свет первого тома «Мертвых душ», заявляя, что в его «сердце всегда обитало желание добра и что единственно из-за него ... взялся за перо», упрекал себя за то, что не исполнил свой долг надлежащим образом [5, с. 256]. Красноречивое свидетельство высоких требований Гоголя к миссии писателя.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что фундаментальным принципом гоголевской концепции искусства и миссии писателя есть неразрывное единство нравственного и эстетического в творчестве, принцип, который органически вписывается в контекст большой литературы, начиная от Гомера и заканчивая крупнейшими писателями нашего времени.

Приведем несколько подтверждающих это утверждение примеров. Так, уже Аристофан в своих комедиях неоднократно говорил об общественно-полезной роле комического поэта. В комедии «Ахарняне» устами предводителя хора (ипостась автора) он говорит, что поэт:

... расскажет в комедии правду.
Он берется хорошему вас научить, чтобы вечно вы
счастливы были.
Он не станет вам льстить, мзды не станет судить,
не захочет не лжи не обмана.
Он не будет хитрить и чрезмерно хвалить,
он хорошему граждан научит [1, с. 44].

В комедии «Лягушки», в которой представлено состязание Эсхила и Еврепида в загробном мире за право вернуться на землю, чтобы помочь преодолеть трудности родному городу, Аристофан доверяет «отцу» древнегреческой трагедии Эхилу изложить кредо античной поэзии:

Вот о чем мы, поэты, и мыслить должны,
и заботиться с первой же песни,
чтоб полезными быть, чтобы мудрость и честь,
среди граждан послушливых сеять.
и далее: ... «Малых ребяток
Наставляет учитель добру и пути, а людей
возмужавших – поэты.

О прекрасном должны мы всегда говорить [2, с. 378, 380].

Разве не этими принципами «дела общего добра» руководствуется Гоголь в своих литературно-критических работах, рассуждая о роли искусства и писателя; разве не думами о собственной миссии перед страной и народом навеяны его патетически взволнованное лирическое отступление в «Мертвых душах»: «Русь, чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полное ожидание очи?» [4, с. 490]. Говоря в другом

месте о том, что поэты приходят из народа и несут в себе его свойства, он видит их особенность в том, что они – «огни, из него же излетевшие, передовые вестники сил его» [5, с. 369]. Думается, что именно глубоким пониманием возложенной на себя миссии «передового вестника сил» своего народа и непомерной ответственностью не обмануть его ожиданий и сказать слова, указующие верный путь, и обусловлено это обращение к Руси.

Эстафету единства нравственного и прекрасного, утверждение добра через красоту продолжает римский поэт Гораций. В «Науке поэзии» он пишет:

Мало стихам красоты – пускай в них будет улада,
Пусть увлекают они за собой наши лучшие чувства!

и добавляет: «Мудрость – вот настоящих стихов исток и начало!» [8, с. 769, 775]. Вспомним в этой связи гоголевское суждение о великих поэтах, которые должны быть одновременно и философами, и историками, и что литератором может быть только тот, «кто больше, глубже знает какой-либо предмет, кто имеет сказать что-либо новое» [5, с. 385].

Гоголевская концепция искусства как божественного дара и поэта как медиатора этого дара перекликаются с концепцией первого великого поэта эпохи Возрождения Данте:

Искусство смертных следует природе,
Как ученик её, за пядью пядь;
Оно есть божий внук, в известном роде,
Им и природой, как ты должен знать
Из книги Бытия, Господне слово
Велело людям жить и процветать [9, с. 54].

Родство гоголевской эстетики с эстетикой немецкого романтизма отмечалось неоднократно, поэтому останавливаться на нем не будем, а укажем, что она была дополнена присущим античности и русской литературе понятием служения общему благу и добру. Задаваясь вопросом «в чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем же ее особенность?» (одноименный раздел в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), он увидел её особенность в присущей ей высокой одухотворенности и в порыве к высшим сторонам бытия. Он усматривает его в «светоносном начале» у Ломоносова, в том, что его занимает «наука жизни» больше, чем наука сама по себе, что в его одах «слышно ... стремление начертать законы правильных действий человека во всем, даже в самых его наслаждениях» [5, с. 334, 336]. Державина он называет «певцом величия» [5, с. 337], Крылова – «поэтом и мудрецом», который дает «уроки всем степеням в государстве, начиная от главы ... и до последнего труженика, работающего в низших рядах государственных» [5, с. 337]. Сущность же поэта для него воплощена в Пушкине – «чутком создании на все откликающемся в мире», способном исторгать «электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творенье Бога, – его высшую сторону, знакомую только поэту» [5, с. 345, 344]. Пушкин же для него остается и образцом служения «делу общего добра», о чем свидетельствует цитирование им в статье «О лиризме наших поэтов» известных пушкинских строк (в несколько отличном от канона варианте):

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувство доброе я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал [5, с. 226].

Гоголевская концепция миссии писателя «как служения делу общего добра» оказалась созвучна и литературно-эстетическим принципам, и художественной практике большинства выдающихся писателей XX – начала XXI века, в числе которых Р. Роллан, А. де Сент-Экзюпери, У. Фолкнер, Т. Манн, П. Неруда, Э. Хемингуэй, М. Астуриас, Г. Гарсиа Маркес, Г. Грин, М. Варгас Льюса, Дж. Гарднер, Дж. Фаулз, К. Воннегут, Г. Бель, М. Уэльбек.

Не касаясь их художественной практики, которая обрела мировую известность благодаря одухотворяющему ее пафосу гуманизма и поэтическому совершенству, напомним суждения некоторых из них об искусстве и миссии писателя. Так, Т. Манн считал важнейшей задачей литературы и писателя утверждение идеи единства отдельной личности с родом человеческим и «доброты, которая сродни мудрости, но ещё более близка любви» [10, с. 365].

Уильям Фолкнер: «Долг писателя и поэта ... помочь человеку выстоять, укрепить человеческие сердца, напоминая о мужестве, чести, надежде, бодрости, сострадании, жалости, самопожертвовании – о том, что составляет извечную славу человечества. Голос поэта не может быть простым эхом, он должен стать опорой, основой, помогающей человеку выстоять и восторжествовать» [13, с. 30].

М. Астуриас: «Своими романами мы стремимся пробудить к жизни чувство добра, гуманизма, взываем к тем, кто способен помочь этим людям» (миллионам, живущим в нищете. – А. М.) [11, с. 61].

П. Неруда: «... я не мыслю иного пути для писателя, живущего в наших пространствах и суровых странах, если мы хотим, чтобы рассеялся мрак, если стремимся к тому..., чтобы эти миллионы людей обрели человеческое достоинство, без которого немислимо быть человеком в этом мире» [11, с. 21].

К. Воннегут: «Если уж человек стал писателем – значит он взял на себя священную обязанность: что есть силы творить красоту, нести свет и утешение людям» [3, с. 410].

Таким образом, использованный в статье материал и сделанные наблюдения позволяют сделать следующие выводы. Во-первых, гоголевская концепция миссии писателя базируется на его понимании красоты как основы всего искусства, которая, в свою очередь, есть божественный дар людям, а поэт является медиатором между замыслами творца, то есть высшими смыслами бытия, и народом. В силу выпавшей им судьбы поэты являются «передовыми вестниками сил его», что налагает на них особую ответственность за их поприще – создание произведений искусства.

Во-вторых, произведение искусства, и в первую очередь произведение поэтическое, есть способ постижения красоты и утверждения высших смыслов бытия, нравственных ценностей и законов для всего общества и для каждого человека. Подлинный поэт в силу этого должен быть и философом, и поэтом, и историком, то есть обладать мудростью, знанием законов истории, поэтическим даром и мастерством, чтобы передаваемые им другим истины производили, говоря словами В. Жуковского, «неотразимое действие» [12, с. 193].

В-третьих, эта высокогуманистическая концепция, покоящаяся на фундаментальных основаниях художественного творчества, оказалась созвучной не только векам предшествующим, но и векам последующим, что означает ее вхождение в «большое время».

Использованные в статье исследовательские подходы могут быть полезны в дальнейшей разработке актуальной для современного литературного процесса проблемы природы художественного творчества и роли писателя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аристофан. Всадники : комедии / Аристофан ; [коммент. В. Ярхо ; пер. с древнегреч.]. – Харьков : Фолио, 2001. – 512 с. – (Библиотека античной литературы).
2. Аристофан. Лисистрата : комедии / Аристофан ; [коммент. В. Ярхо ; пер. с древнегреч.]. – Харьков : Фолио, 2001. – 617 с. – (Библиотека античной литературы).
3. Воннегут К. Хроники Тральфамадора / Курт Воннегут ; пер с англ. – Санкт-Петербург : Кристалл, 2001. – 1131 с. – (Библиотека мировой литературы).
4. Гоголь Н. В. Повести ; Пьесы. Мертвые души / Н. В. Гоголь. – Москва : Худож. лит., 1975. – 655 с. – (Библиотека всемирной литературы).
5. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6 : Статьи. 1831–1847 / Н. В. Гоголь ; под общ. ред.: С. Н. Машинского, М. Б. Храпченко ; примеч. Ю. В. Манна. – Москва : Худож. лит., 1978. – 559 с.
6. Гоголь как учитель жизни / [сост. А. Св. Орловым ; отв. ред. А. Рыбакова]. – Москва : Бук Уембор Интернешнл, 1991. – 32 с. – (Жизнь и учения мудрецов).
7. Гораций К. Ф. Оды Эподы ; Сатиры ; Послания ; Наука поэзии / Квинт Флакк Гораций // Буколики ; Георгики ; Энеида / Публий Вергилий Марон. – Москва : НФ «Пушкинская библиотека» : АСТ, 2005. – 917 с.
8. Гомер. Илиада ; Одиссея / Гомер ; пер с древнегреч. – Москва : НФ «Пушкинская библиотека» : АСТ, 2003 – 859 с. – (Золотой фонд мировой классики).
9. Данте А. Божественная комедия / Алигьери Данте ; пер. с итал. – Москва : Наука, 1967. – 627 с.
10. Называть вещи своими именами : программные вступления материалов западноевропейской литературы XX века. – Москва : Прогресс, 1986. – 640 с.
11. Писатели Латинской Америки о литературе / под. ред. В. Кутейщиковой ; пер. с исп., португ. и фр. – Москва : Радуга, 1982. – 400 с.
12. Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / Ульям Фолкнер ; пер. с англ. – Москва : Радуга, 1980. – 487 с.
13. Соколов Б. В. Гоголь : энциклопедия / Б. В. Соколов. – Москва : Алгоритм, 2003. – 544 с. – (Русские писатели).

ALEXANDER MIHILEV

GOGOL'S CONCEPTION ABOUT ROLE OF A WRITER IN THE CONTEXT OF WORLD LITERATURE

The given article presents the analysis of a present-day problem about the mission of a writer. It has gained a special importance for the modern literary process when the struggle between two conceptions about the role of a writer has become very acute.

One conception is called humanistic which considers the mission and art of a writer as the way to enrich spiritual and moral features of a personality and to confirm a self-respect of a person, but the other conception is used to consider the art of a writer as a play which has nothing to do with social problems.

The aim of the given investigation is to find out what is in common of Gogol's conception about the mission of a writer and the role of art in the world-wide humanistic traditions which have been topical since the antique period till nowadays. In the process of investigation it was proved that the Gogol's conception about the mission of a writer coincides mainly with the ideas formulated by Aristofanus, Goracium, Dante, by German romanticists and by prominent writers of the XX-XXI period.

The scientific novelty lies both in raising the problem which hadn't been investigated earlier from such a position and in giving prospective for further investigation.

Key words: *conception, mission of a writer, humanism, art, tradition.*

Одержано 3.03.2017 р.

УДК 821.161.1

ДМИТРИЙ БУРАГО*(Київ)*

МГНОВЕНИЕ ТРАНСА В РАЗДВАИВАЮЩЕМСЯ МИРЕ. МИСТИЧЕСКИЙ ГОЛОС ИЗ БЕЗДНЫ В ВОСПОМИНАНИЯХ ТЭФФИ

У статті аналізується маловивчений етап духовної біографії Теффі, яка пережила у мить розлуки з вітчизною глибокий приплив релігійного почуття та містичне прозріння. Увага автора сконцентрована на одному з найдивовижніших та хвилюючих епізодів у житті Теффі. Назавжди залишаючи рідну землю, вона прислуховувалась на борту нічного пароплава до віддаленого пасхального благовісту, і раптом у цей дзвін утрутився голос її сестри, яка, як виявиться потім, у цей самий момент умирала в Архангельську.

Цей факт не вписується ані у фізичні закони нашого світу, ані в логіку характеру письменниці. Хоча вона починала свою творчість з містичних нот, життя Теффі складно назвати зразковим із християнської точки зору. З нею пов'язані уявлення про «королеву російського сміху», про «демонічну жінку» і т. ін. Але в пізніх мемуарах чітко вимальовується і любов до православного християнства.

І ось у момент прощання з батьківщиною в душі письменниці, яка забирала із собою сувенір з Києво-Печерської лаври, яскраво спалахнула іскра таємничого профетичного прозріння. І хоча на берегах Сени Теффі знову входить у звичайний психологічний стан «світської левиці», вона грішить цікавістю до окультизму і т. ін., і все прожите життя згасає перед цим моментом містичного вивернення з реальності.

Ключові слова: характер, психологія, містичний транс.

С Тэффи неразрывно связаны представления о «королеве русского смеха», о «демонической женщине», об активной участнице литературно-общественной жизни и пр. Между тем образ писательницы в мемуаристике эпохи и в ее собственных воспоминаниях, пусть и достаточно часто привлекающий внимание литературоведов, все же остается несколько неполным: в центре внимания обычно оказывается Тэффи в ее социальных ориентациях. То она зорким глазом высматривает человеческие недостатки, то самоутверждается в личных отношениях, то она гостья или хозяйка литературного салона, то предстает в положении беженки, пробирающейся с риском для жизни сквозь охваченную революционным безумием Россию, которую В. Набоков в «Других берегах» именует «ледяной и звериной»...

В конце жизни писательница, оторванная от живых корней своего предыдущего творчества, охотно обращалась к мемуарному жанру, стремясь зафиксировать драгоценные для нее моменты минувшей жизни, ее акції. К слову, в научной психологии так именуется наиболее продуктивный возраст – от 30 до 50 лет. Для Тэффи он закончился как раз тогда, когда она в 1920 г. переселилась в Париж. Подведение итогов этой блестящей и трудной жизни, сделанное самой Тэффи, безусловно, заслуживает совершенно особого внимания.

Между тем внутренний мир писательницы обычно остается как-то вне поля зрения исследователей. А ведь без такого психологического ракурса вопрос о «почве и судьбе»

этого выдающегося русского таланта остается не полностью освещенным. Одни уже переживания женщины, расставшейся ради писательства мужа с детьми, женщины, стремящейся любить и быть любимой, заслуживают самого пристального внимания. Но именно об этом уже немало написано, а вот о том, что в душе Тэффи, как у всякого исконно русского человека, жила негромкая, но явственная любовь к православному христианству, согревающая в невзгодах и дающая силу жить в самых невероятных испытаниях, как-то вовсе не говорится. Но эта, «потаенная», Тэффи не менее, если не более, интересна, чем Тэффи – успешная писательница, светская львица или как женщина, стремящаяся устроить личную судьбу.

Но, во-первых, превалируют все же критические оценки современниками ее поэзии и рассказов – статьи В. Брюсова, Н. Гумилева, А. Измайлова, В. Кранихфельда, Г. Струве, А. Осоргина, П. Бицилли, Г. Адамовича, И. Голенищева-Кутузова, М. Цетлина, Дона-Аминадо (см. заметку А. Нечволода «Творчество Н. А. Тэффи в критике современников» [4]). При этом автобиографическая проза самой Тэффи пребывала все же как-то на обочине: «Не остался без внимания и талант мемуариста, развернувшийся в поздний период творчества Тэффи. И. Голенищев-Кутузов утверждал, что книга «Воспоминания» едва ли не лучшее из того, что создала «эта талантливая и умная писательница». «Эпилогом прошлой и невозвратной жизни» назвал это произведение М. Цетлин» [4]. И нельзя не отметить, что, собственно, мемуарный материал использовался преимущественно с целью воссоздания «внешней» биографии писательницы, реконструкции ее литературно-общественной позиции, что достаточно четко подтверждается мнением Е. А. Бочкаревой: «Ценные сведения <...> содержатся в мемуарах. Их авторы Г. Адамович, Г. Алексинский, В. Васютинская, Дон-Аминадо, И. Одоевцева, П. Пильский, А. Седых, Ю. Терапиано, З. Шаховская, И. Ясинский и др. воспроизвели ключевые моменты биографии Тэффи и её взгляды на литературу и, в том числе, собственное творчество» [1, с. 4].

Но имидж «королевы русского смеха», стабильно возникающий как в собственных воспоминаниях писательницы, так и в мемуарах знавших ее литературных собратьев, не мог не измениться в контексте тех деструктивных трансформаций, которые принесло с собой исторжение Тэффи из родной почвы, когда-то столь щедро поставляющей живой материал для творчества. И, думается, как раз ее поздняя автобиографическая проза может дать добавочные ключи к пониманию ее личности и творчества. Интересно, например, что писательница, которая вела дневник и писала воспоминания, проводила тонкую грань между публичными мемуарами, интимным дневником и личными письмами и, более того, любопытно дифференцировала дневники «женские» и «мужские», как бы предчувствуя гендерные вопросы наших дней: «Женщина пишет дневник всегда для Владимира Петровича или Сергея Николаевича <...> Женский дневник никогда не переходит в потомство <...> Женщина сжигает его, как только он сослужил свою службу» [8, с. 209–210]. Для нее, всю жизнь писавшей о «внешних» людях, о тех, кого в сатириконовской редакции именовали между собою «недолюдьми», оказывается, был постоянно важен человек «внутренний», остающийся наедине с собой, кстати, В. Кранихфельд говорит об умении Тэффи несколькими словами характеризовать внутренний мир человека: «Как интересны бывают порою человеческие документы! Я говорю, конечно, не о карт-д’идентитэ (от фр. *d’identite* – удостоверение личности – Д. Б.), не о паспортах или визах. Я имею в виду документы, свидетельствующие о внутренней, никому не известной жизни человека, о дневнике, который он вел для себя самого и

тщательно от других прятал <...>. Письма никогда очень точно не свидетельствуют о человеческой личности, ибо каждое письмо пишется с определенной целью. Нужно, скажем, разжалобить благодетеля, или поставить на место просящего, или выразить соболезнование, что, как и поздравление, всегда изображается в преувеличенных тонах. Бывают письма изысканно-литературные, бывают и кокетливые, да и каких только не бывает. И все они рассчитаны специально на то или иное впечатление <...>. Тайный дневник – дело другое. Там почти все верно и искренне. Но именно в дневнике тайном, не предназначенном для обнародования, а, наоборот, всячески этого обнародования боящемся. Ну, можно ли считать очень достоверным документом дневники Толстого, когда мы знаем, что Софья Андреевна просила его кое-что смягчить и вычеркнуть?» [9, с. 33–34].

Таким образом, сама писательница как бы подсказывает нам, что наиболее ценным – с точки зрения объективности – моментом этой части ее наследия являются именно мемуары, написанные в 1930-е гг. Строго говоря, не все здесь можно отнести именно к мемуарной прозе. Здесь встречаются и свободно изложенные автобиографические рассказы («Первое посещение редакции», «Псевдоним», «Как я стала писательницей», «45 лет»), и очерки, содержащие литературные портреты многих деятелей русской культуры этого периода. И, поскольку исследование этого достаточно большого по объему материала потребовало бы, пожалуй, отдельной монографии, то мы здесь сосредоточимся на суммарной во многих отношениях книге Тэффи «Воспоминания» (1931), особо отмеченные некогда, как уже говорилось, И. Голенищевым-Кутузовым и М. Цетлиным. Здесь прежний жизненный опыт, блеск и триумфы рассказчицы, ощущение почвы и укорененности в ней на глазах сменяются погружением в иную, доселе неизвестную Россию, охваченную революционным умоисступлением.

В частности, представляется весьма важным представить мировосприятие писательницы в формате бинарной оппозиции Дом / Бездомность, которая – *volens polens* – стала характерологической приметой истории русской литературы XX века, и не в последнюю очередь, конечно, эмигрантской. Тэффи не осталась в этом отношении безмолвной. Так, в «Авантюрном романе» в подсознании героини Наташи вовсе не случайно постоянно возникает родной дом. А. Н. Юркина косвенно отмечает, что для Тэффи и И. Одоевцевой «характерны тоска, ностальгия и неприкаянность, которые усугубляются незнанием языка новой страны проживания, жесткими условиями жизни, в которых необходимо ежедневно существовать» [13, с. 223]. (В этой статье исследуется, собственно, творчество двух других, современных, писательниц, одна из которых наследует Тэффи, и И. Одоевцевой, но приводимая цитата вполне применима и в данном случае). Т. е., ситуация дает основания без малейших затруднений вписать фигуру Тэффи в длинный ряд обездоленных революцией и историей писателей, с достоинством вынесших испытание изгнанничества и в целом сохранивших, как говорят, «душу живую».

Надежде Александровне Лохвицкой (Бучинской) воистину было что вспомнить. Принадлежащая к семье, давшей России нескольких выдающихся деятелей культуры, она ярко выделялась личным талантом и успехом, не связывая себя никакими условностями, и имела в свете репутацию «демонической женщины». В то же самое время Тэффи вовсе не была «бессердечной» особой и даже в сатирическом творчестве своем была склонна не столько смеяться над неудачливостью своих героев, сколько тайно горевать вместе с ними (вспомним историю с рецепцией в тогдашней критике рассказа «Явдоха»). Она резко протестовала, когда в «Русском слове» ее пытались заставить писать исключительно

хлесткие фельетоны, так что В. Дорошевич вынужден был заявить: «Оставьте ее в покое! Пусть пишет о чем хочет и как хочет! Нельзя на арабском скакуне воду возить!» [10, с. 7]. Об этом же, по сути, говорит и М. Зощенко, зорко отметивший у Тэффи «нежность положительную» к иным ее героям [2, с. 140].

Жизнь Тэффи трудно назвать образцово христианской, но, тем не менее, именно это щемящее, нежнейшее, сугубо христианское сострадание всякой беде составляло, похоже, скрытый стержень всей ее натуры. И, хотя вихрь светских радостей и увлечений неистово кружил ее в пору успеха и благополучия, однажды вдруг все резко, хотя и ненадолго, изменилось.

В момент расставания с родиной в душе Надежды Александровны ярко вспыхивает та же самая искра, которая сделала столь одухотворенными строки безнадежно трагичных «Окаянных дней» желчного и скептического И. Бунина, та же искра, которая разгорелась потаенным ровным пламенем, что согрело долгую и многотрудную жизнь А. Ахматовой.

Блестящая и успешная петербурженка, ощутившая, что из-под ног ушла столичная почва, столь к ней благосклонная, оказывается в древнем Киеве, и вдруг осознает, что катастрофа постигла не только ее лично, не только круг друзей и близких знакомых – что обречена на гибель вся культура, вся Святая Русь. Рассказ об этом трагическом озарении крайне лапидарен, и оттого каждое слово здесь не менее весомо, нежели в классической лирике:

«Пошла попрощаться с Лаврой.
"Бог знает, когда еще попаду сюда!"
Да, Бог знал...

Пусто было в этом сердце богомольной Руси. Не бродили странники с котомочкой, странницы с узелком на посошке. Озабоченные ходили монахи.

Спустились в пещеры. Вспомнила, как в первый раз была здесь много лет тому назад с матерью, сестрами и старой нянюшкой. Пестрая «всякая» жизнь лежит между мной и той длинноногой девочкой с белокурыми косичками, какою я была тогда. Но чувство благоговения и страха осталось то же. И так же крещусь и вздыхаю от той же прекрасной неизъяснимой печали, исходящей от вековых сводов, древней русской молитвой овеванных, столькими, ах, столькими очами оплаканных...

Старый монах продавал крестики, четки и образок Богоматери, чудесно вклеенный в плоскую бутылочку через узкое горлышко. И две витые свечечки и аналой с крошечной иконкой на нем тоже вклеены. На венчике надпись: «Радуйся, Невесто невестная». Чудесный образок. И сейчас, уцелевшая во многих беженских странствиях, стоит плоская бутылочка, чудо старого монаха, на моем парижском камине...

Зашла попрощаться и в собор св. Владимира. Видела перед иконой св. Ирины маленькую черную старушонку, на коленях, ступни в стоптанных башмачонках поджаты носками внутрь умиленно и робко. Плакала старушонка, и строго смотрела на нее увитая жемчугами, окованная золотом, пышная византийская Царица» [10, с. 300–301].

В этом моменте воспоминаний Тэффи с неожиданной отчетливостью проявляется то, что И. Есаулов глубоко верно определил как «пасхальность русской литературы» [3]. В самом деле, здесь, как и в «Воскресении» Льва Толстого или в программном рассказе Чехова «Святою ночью» во весь рост встает экзистенциальная проблема Смерти и надежды на грядущее Воскресение:

«Какая тихая ночь!

Стою долго на палубе, вслушиваюсь в тишину, и все кажется мне, что несетя с темных берегов церковный звон. Может быть, и правда звон... Я не знаю, далеки ли эти берега. Только огоньки видны.

– Да, благовест, – говорит кто-то рядом. – По воде хорошо слышно.

– Да, – отвечает кто-то. – Сегодня ведь пасхальная ночь.

Пасхальная ночь!

Этот далекий благовест, по волнам морским дошедший до нас, такой торжественный, густой и тихий до таинственности, точно искал нас, затерянных в море и ночи, и нашел, и соединил с храмом в огнях и пении там, на земле, славящем Воскресение.

Этот с детства знакомый торжественный гул святой ночи охватил души и увел далеко, мимо криков и крови, в простые, милые дни детства» [10, с. 360–361].

Слова Христа «Если не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное» (Матф. 18:3) становятся скрытой парадигмой печальной истории погибшей родни, погибающей родины. Возвращение в детство – возвращение в начальную точку отсчета человеческих поступков и проступков. И Тэффи переживает возвращение в эту точку, когда вся прежняя жизнь, «пестрая «всякая» жизнь», как бы и вправду веселая и беззаботная, вдруг оказалась позади как некая пустота, когда, на грани стихий неба и моря, рассказчица вдруг обнаруживает в себе детскую открытость загадочным началам мироздания:

«...Гудит пасхальный звон, теперь уже совсем ясный...

Помню, в старом доме, в полутемном зале, где хрустальные подвески люстр сами собой, тихо дрожа, звенели, стояли мы рядом, я и Лена, и смотрели в черное окно, слушали благовест. Нам немножко жутко оттого, что мы одни, и оттого еще, что сегодня так необычно и торжественно ночью гудят колокола и что воскреснет Христос.

– А отчего, – говорит Лена, – отчего ангелы сами не звонят?

Я вижу в полутьме ее серый глазок, блестящий и испуганный.

– Ангелы только в последний час приходят. – отвечаю я и сама боюсь этих слов...

Отчего в эту вот, в эту пасхальную ночь пришла ко мне за тысячи верст, в темное море, сестра моя, пришла маленькой девочкой, какой я больше всего любила ее, и стала около меня?

Я не знаю, почему...

Я узнаю только через три года, что в эту ночь за тысячи верст от меня, в Архангельске, умирала моя Лена...» [10, с. 362–363].

Отчего никто из исследователей не обратил внимания на явственную связь этого телепатического озарения рассказчицы с первым, детским переживанием Святого, которое сопровождалось смущением и страхом? Это смущение толкает к бегству и отчуждению, а в перспективе заканчивается неминуемой смертью, каждого – как известно, в одиночку. Реальная жизнь развела рассказчицу и ее сестру бесповоротно. А вот возвращение к исходной любви, исходному доверию к миру, внезапно сопровождается настоящим, буквальным чудом – преодолением оков земных времени и пространства и таинственным соединением на какое-то мгновение разлученных, казалось бы, безвозвратно, сестринских душ. Может быть, правы богословы, утверждающие, что все найти можно, лишь все потеряв...

Таинственное мистическое переживание на пароходе, изложенное со столь благородной сдержанностью и глубокой искренностью, было, по сути, пробуждением иной, скрытой от самой себя, Надежды. Стоит обратить здесь внимание на то, что подобное состояние души, в общем-то, свойственно было Тэффи изначально: «Первый

сборник ее стихов – «Семь огней» (1910) навеян мотивами поэзии Ф. Сологуба. Она мечтает спрятаться от жестокой действительности в милый мир «драгоценных камней». Образ ее лирического героя зыбок и изменчив. В нем – отрешенность от мира, тоска и одиночество» [6, с. 156].

Удержалось ли сознание Тэффи на этой высокой ноте? Конечно же, нет. В своей светской жизни писательница бесконечно далека от подобных порывов. Ее стихия – человеческие страсти. Вряд ли что-либо, кроме досады, испытывала она, когда ей поставили условие войти в литературу лишь после того, как эту стезю покинет ее сестра Мирра Лохвицкая, равно как и то, что псевдоним Тэффи брался, чтобы как-то отличаться от сестры. Сестры открыто враждовали, о чем прямо пишет в своих воспоминаниях Ф. Ф. Фидлер [11, с. 431]. Во имя писательского успеха Тэффи оставила семью с малолетними дочерьми (в чем, впрочем, себя всю жизнь корила) и нелестно упоминала в своей прозе, хотя и обиняком, брошенного мужа. Роль «роковой женщины», которую Тэффи с блеском играла, также не слишком сопрягается с рефлексией и морализаторством: как она признавалась уже в эмиграции И. Одоевцевой, ей чужого мужа украсть – это запросто... М. Цетлин вспоминает: «В эмиграции Тэффи продолжала свою литературную и театральную деятельность <...> Она смеялась и над эмиграцией и порой ее шутки были злы. Она не щадила человеческой пошлости и глупости, где бы она ее ни находила» [12]. Бурная, страстная и весьма «социализированная» Тэффи не могла жить в том глубоко индивидуалистическом пространстве духовного прозрения, которое вошло в ее на миг изменившееся сознание на ночном, уходящем в темную даль, пароходе.

И хотя на берегах Сены писательницу уже не оставляло нажитое за годы бурь житейских пульсирующее внутри нервное напряжение, выражающееся в навязчивом, психастеническом подсчете ступенек лестницы, чтении текста справа налево и т. п., – спасения от непреходящего смятения Тэффи искала не в церкви.

Вот она с самого утра врывается к И. Одоевцевой и Г. Иванову с необычной просьбой:

«– А может быть, у вас все-таки «Dogme et rituels de la haute magie» («Догмы и ритуалы высокой магии» (фр.) – Д. Б.) найдется?

Георгий Иванов качает головой:

– Не найдется.

– И вообще ничего о магии? Завалящегося?

– Ни-че-го, – отчеканивает Георгий Иванов. – Этого товара в доме не держим.

– Вот, если хотите, по хиромантии или графологии, – предлагаю я. – Или по астрологии. Этого у меня немало. Но по магии...

Тэффи сокрушенно вздыхает:

– Придется из Парижа выписать. Только надо неделю ждать, а мне приспичило. Вчера вечером вспомнила об этой книге – и не могла спать, все о ней думала. Еле утра дождалась, чтобы прийти к вам» [5, с. 86–87].

Но плоская бутылочка, чудо старого монаха, всегда стояла в новом временном жилище – на парижском камине писательницы. Не в красном углу, как следовало бы ей стоять, – на камине...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бочкарёва Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Елена Владимировна Бочкарёва ; Ульяновский гос. пед. ун-т имени И. Н. Ульянова. – Ульяновск, 2009. – 22 с.

2. Зощенко М. М. Н. Тэффи / Публикация В. В. Зощенко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1972 год. – Ленинград : Наука, 1974. – С. 138–142.
3. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / Иван Андреевич Есаулов. – Москва : Кругъ, 2004. – 560 с.
4. Нечволод А. Творчество Н. А. Тэффи в критике современников [Электронный ресурс] / А. Нечволод. – Режим доступа: URL: <http://www.levlivshits.org/index.php/materials/annotations/reading-2011/327-nechvolod.html> (дата обращения: 18.01.2016). – Назв. с экрана.
5. Одоевцева И. В. На берегах Сены / Ирина Одоевцева. – Москва : Худож. лит., 1989. – 333 с.
6. Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Тэффи / Лидия Алексеевна Спиридонова (Евстигнеева) // Русская сатирическая литература начала XX века. – Москва : Наука, 1977. – С. 156–170.
7. Тэффи. Воспоминания / Тэффи // Тэффи. Ностальгия: Рассказы; Воспоминания / сост. Б. Аверина ; вступ. ст. Э. Нитраур. – Ленинград : Худож. лит., 1989. – С. 267–446.
8. Тэффи Н. А. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 2: Карусель; Дым без огня; Неживой зверь : сб. рассказов / Н. А. Тэффи ; сост. И. Владимиров. – Москва : Книжный Клуб Книговек, 2011. – 432 с.
9. Тэффи Н. А. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 3: Все о любви; Городок; Рысь : сб. рассказов / Н. А. Тэффи ; сост. И. Владимиров. – Москва : Книжный Клуб Книговек, 2011. – 416 с.
10. Тэффи Н. А. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5: Земная радуга : сб. рассказов; Воспоминания / Н. А. Тэффи ; сост. И. Владимиров. – Москва : Книжный Клуб Книговек, 2011. – 400 с.
11. Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / Федор Федорович Фидлер. – Москва : НЛО, 2008. – 864 с.
12. Цетлин М. Н. А. Тэффи [Электронный ресурс] / Михаил Цетлин. – Режим доступа: URL: <http://www.book.lib-i.ru/25raznoe/633653-7-noviy-zhurnal-the-new-review-russian-quarterly-podredakciey-karpovicha-cetlina-ii-n.php> (дата обращения: 22.01.2016). – Назв. с экрана.
13. Юркина А. Н. Образ дома в произведениях ЛинорГоралик и Анны Сохриной / Алла Николаевна Юркина // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2015. – № 2. – С. 222–230.

DMITRIY BURAGO

**A MOMENT OF TRANCE IN THE BIFURCATING WORLD.
MYSTICAL VOICE FROM THE ABYSS IN THE MEMOIRS OF TEFFI**

The article deals with one of the most unusual and stirring episodes of the life of Teffi, a Russian humorist writer. Her image remains incomplete, literature critics keep only her social orientation in the focus of their attention, whereas her inner world is not under consideration. The aim of this study is to highlight this neglected psychological issue.

Leaving Russia forever on board the night ship, she was trying to strain her ears to hear a distant Easter church-going bell, which got mixed with the voice of her sister who (as it became known later) was dying at that very moment in Arhangelsk.

It neither conforms to natural laws nor to the logic of the writer's character, though she started her creative writing with the mystical notes, and her life can be hardly called exemplary Christian. She is also known as "the queen of Russian satire", "demonic woman" and so on. But in her elderly memoirs quiet respect for Orthodox Christianity can be made out.

At that moment of parting with her native land and keeping a souvenir from the Kiev-Pechersk Lavra an enigmatic and very bright spark of prophetic insight flared in her soul. On the banks of the Seine Teffi comes into her customary psychologic state of a "socialite", who is interested in occultism and the real life becomes faded in the context of mystical tearing away from reality.

This article reports the results of the analysis of Teffi's life in the paradigm of binary opposition Home / Homelessness, which – volens nolens – became the characteristic feature of the history of Russian literature of the XX th century.

The article is of great help to lectures who prepare courses of Russian literature of the abovementioned period. It is also of interest to students and other researches whose activities are connected with the study of the life of this period.

Key words: character, psychology, mystical trance.

Одержано 10.03.2017 р.

УДК 821.113-31

ИРИНА ТЫМИНСКАЯ

(Полтава)

ТИПОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ОБРАЗОВ РОМАНА СИГУРДА ХЁЛЯ «МОЯ ВИНА»

У статті аналізується творчість норвезького письменника Сігурда Хьоля. Досліджуються типологія й поетика образів у романі «Моя вина»: головного героя та інших учасників руху Опору, колабораціоністів, нейтральних норвежців, які належали до різних прошарків суспільства, а також жіночі образи. Герої роману відзначаються різноманітністю особистих якостей, характерів, учинків і долі. Епічність характерів, поєднана з актуальністю проблематики, реалізм у зображенні подій та висока міра їхньої деталізації, вміння чітко виділяти й структурувати сюжетно значущі характери та епізоди життя героїв дозволяють автору переконливо і різнобічно розкрити проблематику роману і тісно пов'язану з нею психологію конфлікту ідей. Аналізуються причини появи тоталітарних ідеологій, простежується зв'язок творчого методу С. Хьоля з теорією психоаналізу З. Фрейда і В. Райха, робиться певний внесок у вивчення специфіки загальноєвропейського літературного процесу ХХ століття.

Ключові слова: роман, поетика, типологія, Сігурд Хьоль, норвезька література.

Норвежская литература первой половины ХХ века занимает важное место в общеевропейском литературном наследии. Творчество Г. Ибсена, К. Гамсуна, Х. Крога, О. Бротена, Н. Грига, С. Хёля, К. Уппдала, Ю. Фалькбергета, П. Эгге, целого ряда других писателей оказало существенное влияние на европейскую и в целом мировую литературу ХХ века. Вместе с тем в отечественном литературоведении в силу ряда причин объективного характера изучению норвежской литературы данного периода не уделяется должного внимания. Подавляющее большинство научных работ на эту тему традиционно ограничивается анализом творчества Г. Ибсена, К. Гамсуна, Б. Бьёрнсона, влияние которых на мировой литературный процесс хотя и бесспорно, но далеко не единично.

С учетом этого представляется актуальным исследовать специфику творчества писателей, пусть и менее значимых, чем указанный выше литературный триумвират, однако занимающих важное место в истории норвежской литературы новейшего времени. В данной статье анализируется художественное наследие одного из ярких представителей литературной жизни Скандинавии первой половины ХХ века Сигурда Хёля (1890–1960). На примере романа «Моя вина» (1947) исследуются типология и поэтика образов главного героя, других персонажей, прослеживается связь творческого метода автора с теорией психоанализа З. Фрейда и т. д. Проведенный анализ дает возможность лучше понять специфику скандинавского и общеевропейского литературного процесса ХХ века, более точно охарактеризовать особенности целого ряда частных и общелитературных проблем.

Сигурд Хель, мастер социально-психологического романа, по праву считается одним из наиболее значимых норвежских писателей ХХ века. Известность к нему приходит в 1927 году с выходом романа «Грешники под летним солнцем» (Syndere i sommersol), ставшего одним из самых значительных произведений норвежской

литературы межвоенного периода и одним из первых норвежских романов, в котором явно прослеживается влияние теории психоанализа З. Фрейда.

В 1930-е годы С. Хель издает несколько насыщенных иронией и психологизмом романов о жизни современной Норвегии. Среди них – «День в октябре» (*En dag i oktober*, 1931), где раскрывается тема неудачных браков, а также резко, в стиле Г. Ибсена, критикуется традиционный институт семьи в буржуазном обществе. Примерно в это же время писатель знакомится с учеником З. Фрейда, врачом и психологом Вильгельмом Райхом. Влияние теорий В. Райха на его творчество оказалось значительным и прослеживается, например, в попытках С. Хеля раскрыть психологические корни возникновения тоталитарных идеологий.

В годы войны С. Хель участвует в движении Сопротивления, пишет статьи для нелегальной прессы. В 1941 году выходит его исторический роман «Фамильная сталь» (*Arvestålet*), действие которого происходит в 1820-х годах. В произведении, посвящённом жизни крестьян, чувствуется влияние фольклора и народной культуры. Несмотря на то, что в первые годы оккупации «локальная литература» переживала расцвет, книга была негативно оценена критиками, в частности, Финном Халворсеном. С. Хель задумал продолжение романа, но этим планам не суждено было сбыться. В 1943 году он вынужден бежать из страны и до 1945 года живет в Швеции.

Война стала большим потрясением для писателя, оказав значительное влияние на его творчество. Послевоенные произведения С. Хеля посвящены, главным образом, описанию и анализу жизни Норвегии в период оккупации и первые годы после освобождения страны. Герои этих романов – представители городской интеллигенции. Главная проблема, которая волнует С. Хеля, – ответственность человека за судьбу своей страны и всего человечества. Писатель пытается понять, почему многие норвежцы поддержали нацизм, став предателями? Почему даже в мирное время люди не могут найти покоя? Герои романов «Встреча у верстового столба» (в русском переводе – «Моя вина», норв. *Møte ved milepelen*, 1947), «Я полюбила другого» (*Jeg er blitt glad i en annen*, 1951), «У подножья Вавилонской башни» (*Ved foten av Babels tårn*, 1956) испытывают неудовлетворённость жизнью, ищут выход и не могут его найти.

Произведения С. Хеля 1950-х годов представляют несомненный интерес с точки зрения психологии личности. Писателя продолжают волновать проблемы взаимоотношений человека и общества, коллективного и индивидуального сознания, психологические корни общественного зла. Из поздних романов наиболее интересен «Заколдованный круг» (*Trollringen*, 1958), в котором автор описывает жизнь глухой норвежской деревни середины XIX века. В глубинах психологии крестьянина XIX века писатель пытается найти причины того, что случилось в Норвегии 1940-х годов. Зависть, узколобость, недоверие, ненависть к тем, кто выделяется из общей массы, – именно эти черты, по мнению автора, служат благодатной почвой для тоталитарных идеологий.

Роман Сигурда Хеля «Моя вина» принадлежит к числу одного из самых знаменитых романов норвежской литературы XX века. Он стал первой попыткой глубокого осмысления уроков гитлеровской оккупации страны, психологии норвежского общества, часть которого примкнула к движению Сопротивления, часть стала нацистами или, напротив, пыталась сохранить выгодный для себя нейтралитет. Отмечая важность поднятой темы, литературовед-скандинавист Л. Г. Горина подчеркивает, что «самое важное и интересное в этом романе то, что в нем, как ни в каком другом норвежском произведении, посвященном оккупации страны, остро и прямо ставится вопрос: как случилось, что те или иные

норвежцы стали предателями и нацистами? В какой степени каждый человек несет за это ответственность? Как глубоко проник в людей фашизм?» [1, с. 7].

Роман состоит из трех частей и представляет собой записки героя, сделанные им в 1947 году (часть первая), 1943 году (часть вторая) и 1944 году в Швеции (часть третья). Воспоминания героя о прошлом переплетены с описанием современных событий и в совокупности представляют собой картину норвежской жизни в течение четверти века.

Своеобразная форма произведения создает у читателя устойчивое впечатление о том, что автор и главный герой романа – одно и то же лицо, а все события носят биографический характер. В этом плане «Моя вина» служит классическим примером такого отношения к творчеству, за которое выступал в свое время Г. Ибсен. Поэтическое творчество, полагал Ибсен, «заключается в умении видеть, но так, чтобы и читатель смотрел на мир глазами поэта. Видеть же и воспринимать таким образом можно лишь пережитое. И в этом – тайна современного поэтического творчества» [2, с. 165–166].

Автор дает достаточно широкую картину общественной жизни Норвегии в период с 1920-х по 1940-е гг., вплоть до вынужденной эмиграции главного героя в Швецию в 1944 году. Одной из главных проблем произведения стал поиск и детальный анализ причин, приведших часть норвежцев к сотрудничеству с немецкими оккупантами. Все остальные проблемы, которые автор рассматривает с разной степенью детализации – моральной ответственности человека перед обществом, близкими людьми, перед самим собой, взаимоотношений отцов и детей, дружбы и любви, языковые вопросы и так далее – в значительной степени подчинены анализу главной проблемы произведения – проблемы любви и предательства.

Герой произведения – житель Осло по прозвищу Безупречный, представитель норвежской интеллигенции, юрист, увлекающийся физикой, участник движения Сопротивления. После случайного разговора он задумывается над тем, что привело значительную часть его знакомых в нацистскую партию, полагая, что ответ поможет в будущем избежать повторения таких ошибок. В поисках истины Безупречный анализирует детство, поступки и характеры своих друзей, знакомых, а также собственные убеждения и поступки.

Важное место в этом анализе занимает любовь главного героя и девушки Кари (Марии Стеен). Их встреча в начале двадцатых годов привела к тому, что по инициативе Кари, знавшей Безупречного от их общего знакомого Карла Хейденрейха, они познакомились и стали любовниками. Однако ни искренние чувства молодых людей, ни беременность Кари не заставили Безупречного преодолеть свое отвращение к браку. Устав ждать, Кари убедила Безупречного в том, что проблема ее беременности оказалась надуманной, вышла замуж за Карла Хейденрейха и исчезла из жизни главного героя.

Их новая встреча произошла спустя много лет, во время оккупации Норвегии немецкими войсками. Безупречный получил задание расследовать провал подпольщиков в небольшом городе. Приехав туда, герой узнает, что здесь живут его давний знакомый Карл Хейденрейх, ставший нацистом, его жена Мария (Кари) и их сын Карстен, разделяющий убеждения Карла, которого он считает родным отцом. Увидев, как девушка-служанка одного из подпольщиков, влюбленная в Карстена, передает последнему записку с информацией о планах антифашистов, Безупречный понимает причины провалов и успевает принять нужные меры. Однако лично ему не удалось избежать ареста: в гостинице Безупречного ждут Карл Хейденрейх и гестаповцы. К герою приходит осознание последствий случившегося много лет назад: «Как он оказался здесь?»

Записка. Значит, сын. А я как оказался в этом городе? Опять сын – его деятельность повлекла за собой это задание. А каким образом он сделался... Но это уже моя вина. Поведи я себя как мужчина в ту неделю, в тот день в сентябре двадцать первого, этого бы никогда не случилось, мой сын был бы м о и м сыном, был бы на нашей стороне, Ландмарка и Эвенсена не арестовали бы, меня не послали бы сюда и, значит, тоже не арестовали бы... это мое собственное прошлое вернулось сейчас ко мне, это я сам себя выследил, и, в сущности, это я сам сидел сейчас на стуле и сторожил себя... Круг замкнулся» [3, с. 274].

Таким образом, даже Безупречный не имеет права утвердительно ответить на вопрос, который задал ему один из соратников: «Кто из нас так чист, что может объявить во всеуслышанье: я безгрешен. Я не нацист, не явный, не тайный, ни единым помыслом моим, ни единым делом или словом. И я не несу вины за то, что кто-то другой сделался нацистом» [3, с. 43–44].

С учетом этого галерея предателей родины приобретает во многом второстепенное значение, служит своеобразным фоном, который дает возможность автору глубже раскрыть проблему любви и предательства. «Я знаю, – размышляет герой, – есть тысячи форм предательства, а побуждений к нему – десятки тысяч» [3, с. 103]. Безупречный рассказывает истории жизни будущих нацистов. Внимание акцентируется на том, что уже в юности у них проявлялись и крепили отрицательные черты характера, развитие которых со временем и приводило человека в лагерь врага.

Для Карла Хейденрейха – это равнодушие и поиск личной выгоды, для Ханса Берга – богохульство, ставшее корнем его последующих неудач, а также цинизм. Для Ларса Флатена – чрезмерная простота, над которой потешались его знакомые. Для Ивера Теннфьерда – честолюбие и скупость, для Эвара Скуггена – карьеризм, для Уле Гундерсена – мысли о собственном величии, для Карстена Хаугена – злословие, для Сверре Хармана – горячая любовь к родине.

Например, Сверре Харман «написал докторскую диссертацию. И она провалилась. Кажется, он пытался доказать, что Христофор Колумб был норвежец. А заодно и Магеллан. И все великие путешественники» [3, с. 117]. Кроме того, он всерьез занялся проблемами родного языка. «Перед самой войной очень много шумели насчет перестройки лансмол (лансмол – один из двух официальных письменных языков Норвегии; формирование языка нюнорск, изначально называемого «языком страны» (landsmål), началось в середине XIX века. – И. Т.) ближе к восточнонорвежским говорам. Об отмене форм на «i», распространении форм на «a», приближении к говору крупных районов и прочее в этом духе. <...> Сверре Харман хотел, чтобы существительные оканчивались на «i». Он участвовал в нескольких газетных потасовках по этому поводу. Он отстаивал окончания на «i» с такой страстью, что мне вспомнился его давнишний вопрос, могу ли я умереть за идею» [3, с. 118]. И когда министр культуры и пропаганды норвежских коллаборационистов объявил о внедрении лансмол (окончания на «i» тоже достойны всякой похвалы!), Сверре Харман перешел на сторону врага. Он продал родину за одну единственную букву, которая вела его за собой, как стрелка компаса – мореплавателя», – отметил автор [3, с. 102–125].

С другой стороны, участники Сопrotивления тоже не лишены недостатков. Так, среди руководителей норвежского Сопrotивления бесспорным интеллектуалом является Андреас. Даже Безупречный, острый ум и наблюдательность которого показаны автором достаточно подробно, признавал некоторое превосходство Андреаса. «Он был прекрасный

юрист. Мы поговаривали даже, что, если бы он стал генералом или министром обороны, все пошло бы иначе... Как-то и ему высказали эту мысль, но она вызвала у него отвращение. <...> А вот стоять за кулисами во время государственного совещания и тянуть за веревочки, чтоб посмотреть, как дергаются министры, – это дело другое, это пожалуйста» [3, с. 23]. Кроме того, Андреас – хороший психолог: «Трудно представить себе более любезного и приятного человека, чем Андреас. Угрозы и резкости были ему бесконечно чужды. Он со всеми почти был дружелюбен. Но иногда вдруг появлялось чувство – довольно неприятное, – что его отношение к тебе не так-то много и значит. Дело – вот что было для него единственно важно» [3, с. 22]. Показательно, что сам Безупречный по интеллекту в чем-то превосходит даже Андреаса, и эту его черту С. Хель изображает одним легким штрихом: «Вообще мне начинало казаться, что я знаю почти все его мысли. Это меня забавляло; возможно, отчасти потому он был мне так по душе» [3, с. 24].

Описана в романе и другая сторона интеллектуальности. О ней Безупречному уже после победы рассказал доктор Хауг. В руках доктора оказались документы с описанием научных экспериментов над заключенными, проведенных в одном из немецких концлагерей. Суть экспериментов сводилась к изучению влияния психического шока (заключенному сообщали о его предстоящей казни) на биологические функции организма. Кроме того, заключенных подвергали смертельным пыткам, после которых проводили микроскопическое и химико-биологическое исследование их внутренних органов с целью изучения реакции этих органов на боль. С одной стороны, отчаявшиеся люди, с другой – хладнокровные господа с титулами, знаками отличия, с высшим образованием, в академических шапочках, которые расхаживали по белым больничным палатам, восседали в красиво обставленных кабинетах и изучали отчаяние. Таких интеллектуалов главный герой отвергает с особой категоричностью, отмечая, что даже садисты, сутенеры, насильники, убийцы – все на свете преступники, даже «грубый и грязный гестаповский палач», во всей своей мерзости еще могут, в отличие от них, называться людьми [3, с. 323–326].

Подпольщик Индрегор рассказывал Безупречному об особенностях своей «грязной работы» страховым агентом. Его клиенты-коллаборационисты нередко опускались до такой степени, что иногда он задавался вопросом: неужели и они были когда-то детьми, влюблялись, страдали, плакали? Многие норвежские нацисты предпочитали тайное страхование, причем так, что «если победит, кто надо, то деньги пошли б к самому господину Н. Н., а если победят другие – деньги бы получила жена...» [3, с. 29–30]. Но приходили к нему – тайком, крадучись – и люди, не принадлежавшие к нацистской партии. «Порядочные люди, добрые норвежцы... Крестьяне, оплот народа! Ну, иногда городские... Чем горожанин хуже? Тоже народный оплот. <...> Все они, разумеется, были люди зажиточные, даже более того. И бумаги, конечно, в полном порядке. Да, они предоставляли немцам все, что немцам требовалось. Возможно, они прямо или косвенно играли им на руку – лес, доски, продукты и прочее. Но крестьянину тоже жить надо! Нет разве? И норвежцев они тоже снабжали товарами. Ну да, по ценам черного рынка, но ведь времена-то какие! Опять-таки – разве крестьянину самому не надо жить? <...> Так что вот, вреда от этого никому не будет, никто не будет в обиде, если он подпишет страховочку на жену на случай, если стряется беда...» [3, с. 30–31].

«Добрые норвежцы» на поверку оказываются не менее корыстолюбивыми, чем нацисты типа Карла Хейденрейха или Ивера Теннфьерда. В данном случае показателен эпизод встречи главного героя со старым знакомым Хальворсенем, владельцем леса и

выгона. Хальворсену около пятидесяти. Он крепок, свеж, румян, с добродушной, цветущей физиономией типичного норвежского дельца с хорошими доходами и спокойной чистой совестью. Он хотя и поставляет продукцию нескольким лицам с подмоченной репутацией, однако сам хорошо подстраховался: время от времени дает деньги на нелегальную работу, а в его угодьях прячутся саботеры. Хальворсен принадлежит к числу тех, кто наживается на всем: на народных праздниках и народных бедах, на хороших и плохих временах и даже на собственных радостях и печалях, причем во всех случаях радости и печали людей этого типа носят искренний характер [3, с. 162–163].

Показательно, что положение дел в эмигрантских кругах Лондона и нейтральной Швеции зачастую выглядит столь же неприглядно. Герой, описывая норвежское правительство в изгнании, называет его смехотворным, бездарным и дефективным. Простые норвежцы, включая бывших участников Сопротивления, которые оказались в эмиграции, вообще – «отбросы норвежской нации», карьеристы, бездарности, трусы, хвастуны, интриганы. «А ведь некоторые из них дома, в Норвегии, на людей были похожи, жизнью рисковали, можно сказать играючи. Но стоило каких-нибудь три месяца пробить в Швеции и заполучить жалкое канцелярское местечко – и уж трясутся, будто их жизнь на карту поставлена» [3, с. 216–217].

Значительное внимание автор уделяет женским образам. Эти женщины принадлежат к разным слоям норвежского общества: начиная от тех, кто зарабатывает на жизнь продажей своего тела, и заканчивая дамами из привилегированных кругов. Откровенный анализ автора свидетельствует не в пользу «плодов эмансипации», на которые надеялись в XIX веке сторонники женского движения за равноправие.

Так, описывая молодость Карла Хейденрейха, главный герой вспоминает, что тот стремился брать от жизни те простые радости, которые жизнь ему предлагала, включая времяпровождение с девушками. «Здесь его интересы и интересы тех юных дам встречались. То были продавщицы, секретарши, порождения низших слоев среднего класса Осло – со всеми вытекающими отсюда последствиями. Они пооканчивали специальные курсы, кое-кто из них, быть может, сдал экзамен на аттестат зрелости. Весь день напролет они простаивали за прилавком или просиживали за машинкой. Дома они видели мало удовольствий или совсем никаких. Им было по двадцать, двадцать пять лет. Наверное, – я так думаю – у них была надежда выйти замуж. Но это не получалось. А иногда и надежды не было. Им просто хотелось получить свою порцию радости, и за радость они готовы были платить. В их среде каждый знал, что ничто не дается задаром. Жизнь в магазинах и конторах безжалостно и грубо обучала их этой премудрости. И поскольку случалось так, что им уже не нужно было блюсти невинность, они прикидывали в уме и решали: после двадцати цена на них падает с каждым годом. А через десять лет, когда рассчитывать уже не на что, можно будет выйти за постылого, облезлого сослуживца, если удастся, конечно» [3, с. 130–131].

Той же Гунвор Арнесен, первой любовнице Безупречного, приходилось жить вместе с родителями, с которыми у нее не было ничего общего, которые напрасно пытались втянуть ее в круг своих религиозных понятий, требовали отчета о каждом шаге (вследствие чего Гунвор научилась виртуозно врать) и у которых не было для нее ничего, кроме косых взглядов и недовольного голоса. Жалованья, чтобы жить отдельно, у Гунвор не хватало. После разрыва с женихом она встретила Безупречного, который и помог ей скрасить одиночество и тоску [3, с. 137].

Безупречный вспоминает свои визиты в табачную лавку горбуна Флейшера – маленького калеки, с костлявым лицом и длинными, тонкими руками. Горбун сидел у кассы, а за прилавком стояли две продавщицы. «Они всегда были красивые, но часто сменялись. Всегда красивые, с юной высокой грудью под белыми прозрачными блузками. Говорили, будто этот Флейшер редкий бабник, ненасытный и беспардонный. Он использовал своих девушек, а потом вышвыривал их, как высосанных мух. И набирал новых и новых...» [3, с. 146].

Впрочем, некоторым женщинам в конце концов удавалось решить материальные проблемы. Одну из таких герой встретил спустя двадцать лет, уже во время оккупации Норвегии. Ей удалось выйти замуж за лесопромышленника и стать госпожой Хальворсен: она была хорошо одета, потолстела, сделалась пышногрудой и тяжелой. Вид у нее был «сытый, спокойный и довольный; будто она достигла всего, к чему стремилась, и – посмотрите, как ей хорошо. Только вот взгляд у нее стал какой-то мертвый» [3, с. 163–164].

В целом галерея образов, выведенных С. Хёлем в романе «Моя вина», характеризуется разноплановостью, сложностью характеров, поступков и судеб. Такая эпичность характеров в сочетании с актуальностью проблематики, реализмом в изображении событий и достаточно высокой степенью детализации последних, умение четко выделять и структурировать сюжетно значимые характеры и эпизоды жизни героев позволяют автору убедительно и всесторонне раскрыть проблематику романа и тесно связанную с ней психологию конфликта идей.

В историю норвежской литературы Сигурд Хель вошёл как один из выдающихся писателей XX века. Его творчество, во многом основанное на событиях личного характера, на собственных впечатлениях и переживаниях, помогает глубже понять проблемы психологии человека и общества, нравственного выбора, ответственности каждого из нас за свои поступки, жизнь близких людей, общества и государства в целом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горлина Л. Сигурд Хель и его роман «Моя вина» / Л. Горлина // Моя вина : роман / Хель Сигурд. – Москва : Молодая гвардия, 1966. – 336 с.
2. Хейберг Х. Генрик Ибсен / Ханс Хейберг. – Москва : Искусство, 1975. – 278 с.
3. Хель С. Моя вина / Сигурд Хель ; пер с норвеж.: Е. Суриц, В. Мамонтов. – Москва : Молодая гвардия, 1966. – 336 с.

IRYNA TYMINSKA

CHARACTERS TYPOLOGY AND POETICS IN SIGURD HOEL'S NOVEL «MEETING AT THE MILESTONE»

The article deals with the works of Sigurd Hoel, the outstanding Norwegian writer. The aim of this study is to examine the characters typology and poetics in the novel «Meeting at the Milestone», i.e. the main character and other participants in the Resistance, collaborators, common Norwegians belonging to different social strata, female characters. The heroes have different personal traits and destiny, they act in different ways. A great range of characters, topical issues, realism in depicting of the events with many details, properly structured narratives allow the author clearly and thoroughly to reveal the problems and psychological conflict of ideas brought up in the novel. The article gives a detailed analysis of the reasons that caused the emerging of the totalitarian ideology, and traces the connection of S. Hoel's specific writing methods with the psychoanalysis introduced by Sigmund Freud and Wilhelm Reich. All these novel features contribute greatly in studying European literary process of the XX century.

Key words: novel, poetics, typology, Sigurd Hoel, Norwegian literature.

Одержано 3.02.2017 р.

УДК 821.161.2 – 31 «1920/1930» «1960/1970»

ЮЛІЯ ВОЛОЩУК*(Полтава)***КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ
В РОМАНАХ В. ГЖИЦЬКОГО**

У статті розкрито особливості характеру героїв у романах В. Гжицького «Чорне озеро», «Захар Вовгура», «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», «Слово честі», «Опришки», «Кармалюк», зроблено спробу описати автобіографічну і психобіографічну основи літературних характерів. Центральний мотив романів потрактовано як віру в цінність існування, честь, витривалість, незламність духу людини. Підкреслено психологічну роздвоєність митця між любов'ю до України і комуністичною ідеологією, між ненавистю до брехні й покорою владі. Доведено, що метатекстом великої прози В. Гжицького стали його особистість і біографія, оскільки герої автора втілюють його характер і долю, а романи об'єднані екзистенціалами смерті і волі до життя, відчаю і надії, неволі і духовної свободи, між якими балансував сам автор.

Ключові слова: характер літературного героя, автобіографічна і психобіографічна основи характеру літературних героїв, типологія героїв і засоби психологізації характерів у романах.

Концепція людини є серцевиною поетики будь-якого письменника, ядром кожного художнього твору, виявом мистецької позиції та художнього світогляду автора. Власне осмислення місця людини у світі, мети її існування пропонує читачеві й В. Гжицький. Свою концепцію людини митець реалізував у численних інваріантах художніх характерів та персонажів, розмаїття яких спричинене продукуванням текстів у різні літературні епохи (1920–1930, 1960–1970 рр.), що потребували творення образів, цікавих сучасників. Типи літературних героїв В. Гжицького стали віддзеркаленням духовного розвитку та потреб суспільства й водночас власного життєвого досвіду, його поглядів на історію, культуру, політику. Психологізм, увага до внутрішнього світу, відповідні модерним тенденціям доби, є основою характеротворення в прозі В. Гжицького, хоча його романи й не можна віднести до чистого психологічного жанру.

На жаль, психологічна та психобіографічна основи концепції людини в романній прозі митця до сьогодні залишалися не дослідженими, тож мета цієї статті – якомога повніше розкрити типологію героїв та засоби психологізації авторського письма, змалювати в цілому концепцію людини в романах В. Гжицького.

Епічний дискурс психологічних студій В. Гжицького формували не тільки загальномистецькі, а й особисті фактори. Витоки психологізму романної прози митця – у його біографії. Змалку учительський син спостерігав за різними людськими характерами та долями, мав змогу обсервувати поведінкові та мовленнєві акти, вияви різних душевних станів як селян, так і сільської «верхівки» – панів, священників, котрі відобразив потім на сторінках романів «У світ широкий», «Слово честі». У юні роки майбутній романіст став свідком і учасником Першої світової та громадянської воєн, що дало йому матеріал для творення образу людини воєнного часу. Пізніше, у СРСР, В. Гжицький спостерігав за радянськими українцями та росіянами-комуністами, письменниками, жителями міста,

робітниками заводів та шахт, політичними та кримінальними в'язнями, за представниками різноманітних національностей, яких було вдосталь у радянській «тюрмі народів». Побачені людські характери та поведінкові типи автор переносив у персонифікацію романів.

Психобіографізм як проекція власної долі та характеру на героїв також накладав відбиток на поетику психологічного моделювання персонажів. Митець наділив героїв власними рисами вдачі та психологічними станами. Зокрема, з дитячих років майбутньому письменнику було прищеплено любов до природи, і це є характерна риса майже всіх героїв В. Гжицького. Більшість персонажів-протагоністів митця, як і сам автор, гостро засуджують приниження й гноблення людини, будь-які війни, що нівечать людські долі й життя, переживають трагічні обставини, намагаючись не втратити людське обличчя, змушені вибирати між добром та злом, своїм та чужим, слабкістю та силою, волею чи духовним рабством, постійно шукають своє місце на культурно-політичній та суспільній арені часу.

Цікаво, що риси характеру письменника мають не лише герої автобіографічних романів «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», «Слово честі», а й герої синтетичного роману «Чорне озеро», соціально-психологічного роману «Захар Вовгура», історичних романів «Опришки», «Кармалюк». В останніх психобіографія автора проектується на рівні алюзій, символів. Зокрема, неприкаяність, чужорідність Захара в більшовицькому світі відображає певною мірою незатишність існування письменника в радянському просторі. Образи Кармалюка, Довбуша стали втіленням ідеалу людини, до якого автор хотів би дорівнятися, але був змушений коритися тогочасній ідеології страху перед владою.

В. Гжицький моделював людські характери під різними кутами зору: власне психологічним, соціальним, філософським, національним, аналіз цих рівнів дає уявлення про цілісну концепцію людини у його творчості.

Психологічний малюнок людської душі у В. Гжицького забарвлений здебільшого в трагічно-оптимістичні тони. Цей психологічний оксиморон походив від світовідчуття самого автора, від його духовної роздвоєності: прагнення бути корисним Україні й розуміння неможливості бути щирим і по-справжньому вірним їй в умовах тоталітарного тиску. Трагічний оптимізм героїв (Тані, Натруса, Захара, Миколи, Довбуша, Кармалюка) виявляється в їхній любові до життя, до інших людей, у готовності боротися за свою мету, навіть попри розуміння приреченості цієї боротьби. Це наближає характерокреаційний посыл В. Гжицького до концепції людини М. Хвильового, Є. Плужника, В. Підмогильного, світоглядну основу якої дослідники позначають маркою «трагічного оптимізму».

У романах В. Гжицького виокремлюються герої споглядального типу, які не стільки беруть участь у зовнішніх подіях, скільки перейняті власними душевними станами (художник Ломов, Темір, письменник Микола Гаєвський, інженер Івасик Іващенко) та «люди дії» (кам Натрус, Захар Вовгура, Довбуш, Кармалюк), представлено також протилежні психотипи «жертви» та «звabника». Особливість першого – у тому, що цей тип людини більше налаштований підкорятися, ніж підкорювати, страждає через надмірну наївність і доброту. Це Темір, Антось Прокіпчук, часом і Микола Гаєвський. Так, в образі Теміра, який із мазохістською впертістю жертвує власними бажаннями заради Тані, але не може домогтися її кохання, романіст утілює архетип «вічного страждальця» Вертера. На противагу – герої-«звabники» Ломов, Груша, Зоя, Ольга, Кіра, Ляля, які попри все намагаються отримати бажане, використовують інших людей, стаючи

причиною їхніх страждань. Ломов репрезентує архетип донжуана, кохання якого має руйнівну силу. Груша, Зоя, Ольга, Кіра, Ляля – це гедоністки, які прагнуть задовольнити сексуальні бажання навіть ціною шантажу «жертв», їхня емансипація зводиться лише до вільного вибору партнерів. Таня Токпак, хоча й містить у собі певні риси персонажа-«жертви» (зіткнення з дійсністю призводить до зламу героїні, і вона обирає смерть як очищення від гріха зради свого народу і як звільнення від земних страждань), є водночас і образом жінки-месниці, котра пророкує смерть ворогам, які прийдуть на її землю.

Із соціального погляду в романах В. Гжицького можна виокремити психологічні типи людини старої та нової формації (старого та нового світогляду). У романі «Чорне озеро» перший психотип, якому властивий консерватизм, оберненість до традицій минулого, уособлюють дід і баба Тані, багатій Мабаш, кам Натрус, художник Ломов. Другий психотип із властивим йому наміром перетворити суспільство відповідно до вимог нового часу представляють учитель Токпак, його донька (вчителька Таня), інженер Манченко, лікар Темір. У романі «Захар Вовгура» консервативним ставленням до минулого характеризуються образи так званих «куркулів» на чолі із Захаром Вовгурою, шахтар Грозний, а люди нової формації – це комуністи Маруся, Івасик, Непорада, Михайло Бойчун, Юрій Дивний, селяни Севир Струк, Ларивон Ганчар. У романах «Світ широкий», «Великі надії» ці психотипи конкретизуються, екстраполюються на весь соціум в образах людини села та людини міста – це, з одного боку, дід і баба, батьки Миколи Гаєвського, а з іншого – комуністи Лебеденко, Голубаєв, Хома, Вадим та Надя Сміленькі. Між цими двома психологічними типами проміжним є Микола Гаєвський – вийшовши із села, він відірвався від нього, але міським жителем так і не зміг стати. Цей характер ґрунтується на світогляді автора: ставши жителем мегаполісу, тягнучись зовнішньо до цивілізаційних благ, навіть у Харкові та Львові В. Гжицький залишався ментально селянином, котрий любить землю, ліс, уміє працювати, постійно намагається вирватися з кам'яних лабет міста на лоно природи. Людиною старої формації виступає Антось Прокіпчук та його батьки з роману «Слово честі», тоді як учитель Володимир Горський – людина прогресивих поглядів, він дає гідну освіту не лише своєму синові, а й його приятелеві Антосеві. Юрко Горський – це вже нова людина, готова до деформації дійсності, у дусі соцреалістичного роману, він обирає шлях більшовицького, революційного її реформування. Серед героїв нового світоглядного типу можемо виокремити вужчий тип героя-монолітного більшовика – це історик Смирнов, інженер Манченко, комуністи Тарас Лебеденко, Андрій Чортенко, Михайло Бойчун. Ці герої слабо виписані з психологічної точки зору, що є не свідченням непрофесіоналізму митця, а спеціальним прийомом, мета якого – підкреслити штучність цих образів, вимушене введення їх у художню тканину твору. Людями прогресивного світогляду, які випереджають час, є герої історичних романів Довбуш та Кармалюк, тоді як пани, Дзвінка та Марина уособлюють старий світогляд, прагнуть утриматися в патріархальних рамках буття.

Філософізм трактування людини В. Гжицьким полягає в тому, що кожен його герой по-своєму розуміє власне призначення на землі, володіє різним ступенем глибини та цільності характеру, здатності спрямовувати душевні зусилля на досягнення мети. Федір Манченко, Іван Токпак представляють аполлонійський тип людини, який утілює порядок, спокій і душевну гармонію. Вони мають чіткі погляди на сенс життя, бачать своє покликання в ширенні ідеалів нового справедливого суспільного ладу, прогресу. Таня

Токпак, Темір, Захар, Натрус, Микола, Довбуш, Кармалюк уособлюють діонісійський тип – ірраціональний, неспокійний, завжди чимось невдоволений, трагіко-героїчний.

В. Гжицький виявив увагу й до національного складника в характері людини: у всіх його романах подано певний набір психологічних кодів, властивий персонажам-представникам тієї чи тієї нації. Митець змалював життя українців, ойротів, поляків, росіян, але особливу увагу приділив «малим народам», що змушені відчувати свою меншовартісність, маргінальність у СРСР.

Творячи людські характери, В. Гжицький звертається до різних засобів та прийомів психологізму, що дозволяє реалістично передати особливості світовідчуття героїв, розуміння автором та ними самими своїх місця й ролі у світі. У художньому декодуванні людської душі В. Гжицький послуговується як прямими (внутрішніми), так і непрямими (зовнішніми) засобами психологізму: авторське коментування почуттів та думок героїв поєднується з їхніми внутрішніми монологами, потоком свідомості та зовнішнім мовленням, мімікою, жестами, психологічними портретними та пейзажними, інтер'єрними замальовками тощо. Усе це допомагає створити цілісний образ героїв. Так, в образі художника Ломова за допомогою всіх можливих засобів акцентовано такі риси характеру, як великодержавна пиха, самозакоханість, нещирість, звичка до комфорту. До портретування персонажа, як і взагалі до опису зовнішності героїв, митець підходить лаконічно, схоплюючи характерні деталі. «Важка, олов'яна голова» зранку підкреслює звичний стан художника, котрий звик у розвагах до пізньої ночі проводити час, одна лише фраза «витягнувся – аж хруснули суглави» активізує в уяві читача образ розніженого інтелігента, звиклого до комфорту і всяких вигод [5, с. 137]. Довершується цей образ картиною самозамилування художника перед зеркалом, поданого письменником з іронією: «...глянув задоволено в дзеркало. З нього виглядало виголене худорляве обличчя з сірими бистрими очима, з високим лобом <...> Він старанно причесався, шию й обличчя витер одеколоном <...> почистив нігті, на яких блищав ще лак, і почав одягатись. <...> Видно, був задоволений собою, бо аж посміхнувся» [5, с. 47–48]. У внутрішньому мовленні героя та авторських коментарях його думок письменник неодноразово підкреслює відчуття зверхності над оточенням: «ну й занесла мене лиха година», «над ними (ойротами. – Ю. В.) почував свою надмірну вищість», ці думки героя супроводжуються відповідною мімікою: «гідливо поморщився» [5, с. 138, 141].

Неоднозначність образу Тані, її роздвоєність між психотипами жінки-жертви та жінки-месниці передано через діаметрально протилежний пафос внутрішніх та зовнішніх монологів героїні. Звернені до Ломова, вони підкреслюють слабкість і сумніви закоханої дівчини: «Мені так важко часом. Ви заворжили мене, загіпнотизували, я віддалась вам уся, уся до краплі», «Ти маєш таку силу наді мною... Скажеш слово – і вся я розтану, як віск» [5, с. 241, 255]. Але там, де мова йде про національне питання, мова героїні пристрасна, гнівна, що передане за допомогою уривчастих речень, риторичних питань та вигуків: «Чого ви сюди їхали? <...> Що хотіли знайти? Яку розривку? Оперу? <...> Ви, може, географії не знаєте і не знаєте, що тут живе дикий нарід, алтайці або ойроти, неписьменний, забитий, бідний?!» [5, с. 152], або «Та ви виссали з України стільки, що Дніпрельстан <...> ніщо в порівнянні з тим, що ви зробили!» [5, с. 222]. Гнівні інвективи героїні підкріплено й відповідними описами зовнішніх проявів її психічних зривів: «була червона від злості, знервована, готова плакати», «тратила рівновагу і спокій духа», «верталась її скрита, бутна натура, і вона накидалась на художника з усією силою свого дикого темпераменту» [5, с. 219, 217]. З надзвичайною психологічною майстерністю автор

проникає в глибини підсвідомості Тані, використовуючи прийом потоку свідомості, аби описати екзистенційний стан Тані під час хвороби, після від'їзду Ломова на межі дійсності та сну-марення, щедро використовуючи експресіоністичні засоби: «Таня хоче крикнути, але тільки відкриває рота, як вітер залазить через відкритий рот, і вона не вимовить слова. Таня задихається. Вітер розгостився у її грудях, заняв усі проходи, і дихати нема чим» [6, с. 256]; «Таня побачила між почварами себе. <...> Вона ясно бачить, як огняні язики лижуть її одежу, тіло. Але то не язики, то червоні руки почвар. Так. Це теж ясно. Вони піймали її і затають у вогонь... Очі Тані розширились, вона побачила, що нещасній жертві нема рятунку, ось вона вже хилиться, хилиться і раптом... паде. Сніп іскор бухає в небо. Таня скрикує» [6, с. 271].

Опис душевного стану Теміра в момент вибуху його ненависті до Ломова автор подає через призму натуралістичних засобів: «Щось починає душити, щось давить. Якась невидима рука стискає горло до спазми. Він кашляє, лице багровіє, він ходить швидко, швидко по кімнаті» [6, с. 271].

Душевний стан героїв автор часто показує за допомогою психологічного паралелізму, коли підсилювальним тлом виступає природа – лагідна чи збурена, як в епізоді втечі кама від поліції, що відчувається персонажем як апокаліпсис, крах світоглядних основ буття: «...біг, перескакуючи спритно, як сайгак, через коріння кедрів, що виступило з землі, як жили, перескакував через каміння, потоки, що здувались, бігли скажено з гір <...> Гори ревли, стогнали гори, здригались долини, небо спускалось до землі щораз нижче <...> ще трохи – і буде світові край. Він кляне цілий світ <...> кляне свою долю, і біжить, біжить...» [6, с. 214].

Автор у своїх романах студіює різноманітні стани людської психіки, у тому числі – релігійний екстаз, жах, лють: «Він (кам. – Ю. В.) закрутився жвавіше, руки й ноги заскакали, як у дерев'яного паяца <...> піт котився градом, з обривками піни летіли обривки нерозбірливих слів і падали на землю <...> чорна хвороба його предків підповзла тихо, як гадюка, і обвила його своїм холодним тілом. Він боровся. Бив головою об каміння, кидався на всі боки, рвав пальцями землю, стогнав, бив ногами, ранив руки, обличчя і кривавив пісок» [5, с. 178]. Нервова емоційність характерна для відтворення почувань кама – націоналіста, котрий ненавидить ворогів-чужинців: «Вбити! Вбити падло і ніхто не знатиме, не бачитиме. Вбити і стане на одного менше» [5, с. 163].

Автор демонструє вміння точно схоплювати психологічні деталі в зовнішності персонажів, підпорядковуючи їх загальній характерокреаційній концепції того чи того персонажа. Наприклад, підкреслені в портреті Захара риси – «малі, заплили кров'ю очі», «лице тріскало від надмірного приливу», «затрусився весь, закусив губи до крові» – слугують вираженню магістральної емоції цього героя – люті, ненависті, спрямованій проти комуністів: «...страшно виглядала людина, озвіріла з люті <...> це була лють собаки на цепу, що гризе кинутий у неї камінь, калічачи собі писок, це була лють дикого заюшеного кабана, зловленого в пастку» [4, с. 5, 7, 9, 10].

В історичних романах та автобіографічній романній трилогії, де виведена велика кількість персонажів, автор приділяє увагу відтворенню характерів та психічних актів не лише головних, а й другорядних та епізодичних персонажів. Наприклад, опришок Онищук, говорячи про посягання пана на дружину, «крикнув люто», «заскреготав зубами, мов жорнами» [3, с. 63]; попові перед опришками «пішли по спині мурашки», «виступив на чолі холодний піт» [3, с. 216]; Данило Хронь, розповідаючи про військову службу, «похилив безрадісно голову» [3, с. 305]; дізнавшись про війну, дід Микола «ходив з кутка в

куток розгублений, мовчазний, можливо, молився нишком» [1, с. 18]; в'язень Іван по звістці про вивезення родини на Північ «сидів на стільці зіщулившись, похитував головою, закусивши пальці, щоб фізичним боєм заглушити біль душевний» [2, с. 195].

Хронікальність та біографізм жанрової форми романів «Кармалюк» та «У світ широкий» – «Великі надії» – «Ніч і день» дозволяє подати характери головних героїв у динаміці. Так, Кармалюк із дитинства має непокірну вдачу, постає перед читачем як відповідальний, сміливий хлопчик. Це подане автором через власне авторські коментарі та характеристики, дані йому іншими персонажами та автором: «один мужчина в хаті» [3, с. 268], «з його очей недобрим світить» [3, с. 273], «в його тонкому дитячому голосі чувся уже твердий характер мужчини» [3, с. 272]. Автор наголошує на таких деталях його зовнішності, як «стиснуті брови», «нахмурені сірі очі» [3, с. 272]. Пізніше ці риси непокірної вдачі, посилені несправедливими акціями панів Пігловських, переростають у гнівну погрозу всьому панству в особі пані Пігловської – «відплачу, ой відплачу!» [3, с. 290], а сам Кармалюк перетворюється на постать, котра навіває жах на панів: «хоч і зв'язаний, ввижався їм кам'яною стіною» [3, с. 414], «рвав мотуззя», «збивав з рук кайдани» [3, с. 419]. Прийом потоку свідомості дозволяє показати народного героя як звичайну людину, якій також властиві сумніви, любов, прагнення підтримки й доброго слова: «...довго не міг заснути. Уявилась рідна домівка, кохана жінка, двоє діток. Як там вони зараз? <...> Він раптом ясно уявив своє становище: повернутись додому не може, бо віддадуть до війська, а за втечу присудять не менше сотні буків. Отже, в Головчинці йому дорога закрыта. Невже назавжди?» [3, с. 299]; «Йому хочеться говорити, хочеться почути слово втіхи, зловити знов іскорку надії» [3, с. 366].

Психологічний малюнок героїв підкріплений і стильовими характерокреаційними стратегіями В. Гжицького. Яскравими неоромантичними героями є Дзвінка, горбань Фока, Таня Токпак, лікар Темір, Олекса Довбуш, Кармалюк, Захар Вовгура, Микола Гаєвський. Гротескно-реалістично та сатирично показане панство: Віжлінський-Псович, пани Пігловські та ін. У ключі соцреалізму виписані образи більшовиків Манченка, Смирнова, Марусі Іващенко, Лебеденка, Чортенка.

Отже, засоби відображення внутрішнього життя людини, психології її буття відіграють важливу роль у розкритті літературних характерів, правдивої діалектики людської душі В. Гжицьким, сприяють творенню багатогранної образності твору. Основою концепції людини у В. Гжицького завжди була переконаність автора в цінності людського життя, незнищенності високого людського духу, гідності й витривалості людини, унікальності й суверенності кожної особистості. Героїв В. Гжицького об'єднує прагнення до свободи, відстоювання власної гідності, воля до життя. Письменник переконаний: за будь-яких обставин людина повинна залишатися людиною, відповідати за свої вчинки, пам'ять, свідомість, відстоювати вірність собі та національну ідентичність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гжицький В. Великі надії : діалог : у 2 т. Т. 2 / Володимир Гжицький ; [ред. Т. Ю. Буженко]. – Київ : Дніпро, 1974. – 654 с.
2. Гжицький В. Захар Вовгура : роман / Володимир Гжицький. – Харків ; Київ, 1932. – 300 с.
3. Гжицький В. Ніч і день : роман / Володимир Гжицький. – Львів : Каменяр, 1989. – 306 с.
4. Гжицький В. Опришки. Кармалюк : романи / Володимир Гжицький. – Львів : Каменяр, 1971. – 464 с.

5. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) : роман / Володимир Гжицький // Літературний ярмарок. – Харків : ДВУ, 1929. – Кн. 7 (137). – С. 137–272.
6. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) : роман / Володимир Гжицький // Літературний ярмарок. – Харків : ДВУ, 1929. – Кн. 8(138). – С. 133–318.

YULIA VOLOSHCHUK

THE CONCEPT OF A HUMAN IN THE NOVELS OF V. GZHYTSKYI

This article reveals the peculiarities of the characters of literary heroes at the novels by V. Gzhytskyi «Black Lake», «Zahar Vovhura», «The world today» «Great Expectations», «Night and Day», «Opryshky», «Karmaliyk», describes the autobiographical and psychobiographical motivations of the characters. The central motive of novelistic works interpreted as belief in the value of existence, honor, endurance, indestructibility of the human spirit. The psychological duality of artist's tragic dissociation between love to Ukraine and adherence to communist ideology, between the hatred and falsehood obedience to the Soviet authorities was emphasized. It is proved that a kind of metatext of V. Gzhytskyi's great prose was his personality and biography, as heroes in epics more or less embody his character, attitudes, and novels are combined mutually existential death wish and will to live, creativity and destruction, despair and hope, physical confinement and spiritual freedom, love and hatred, which teetered between the author and novels combined mutually existential death wish and will to live, creativity and destruction, despair and hope, physical confinement and spiritual freedom between which author balanced himself.

It is proved that V. Gzhytskyi's art modeling of rights and peace based on the aesthetics of modernism, with its focus on domestic life, existential motives and implemented in several components: social, psychological, philosophical, national one. The artist showed different psychological types of people (philosopher, victim, fighter, avenger, superman), examined its role in transforming the world and the impact of historical developments of global and national scale in his life and character. Complex diverse relationships of human and the world (from harmonious coexistence to the heightened confrontation) are in various existential – marginal situations of human existence: illness, death, loneliness, love and so on.

Key words: the features of the literary character, autobiographical and psychobiographical background of the literary characters, typological features and the means of their psychological description in the novels.

Одержано 24.02.2017 р.

УДК 821.111

СВІТЛАНА ТІХОНЕНКО

(Полтава)

ТВОРЧИСТЬ ДЖОНАТАНА СВІФТА В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Статтю присвячено вивченню науково-критичного дискурсу творчості Джонатана Свіфта. Визначено основні аспекти дослідження творчої спадщини письменника, окреслено підходи та методи провідних науковців світу. У результаті аналізу наукових робіт були виявлені основні напрямки дослідження поетики Дж. Свіфта – зв'язок творчості письменника з політичною та церковною діяльністю, місце та значення роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» у світовому літературному процесі, вплив творчості письменника на розвиток сатиричних форм.

Автор акцентує увагу на певній прогалині в науковій парадигмі свіфтознавства щодо осмислення та вивчення гротескних форм у творах Дж. Свіфта.

Ключові слова: науково-критичний дискурс, сатиричні форми, природа сатири, діалогічність сатири, компаративне дослідження, рецепція творчості, художній метод, гротеск.

Дослідження творчості та життя церковного діяча, публіциста, сатирика, англomовного ірландського письменника, політика Джонатана Свіфта розпочалися ще тоді, коли перші критики його творів почали поверховий аналіз, і, фактично, цей письменник став одним із найчастіше досліджуваних. Свіфтознавство розпочалося у ХІХ ст. працями В. Скотта, Дж. Форстера, Г. Крейка. Його важка, сповнена таємниць та містифікацій доля, його літературна спадщина, що стала визначальною не тільки для творчості англійських сатириків, а й письменників усього світу, обумовили появу багатьох досліджень та теорій щодо як його життя, так і поетики його творів. У центрі нашої уваги стоїть саме творча спадщина Джонатана Свіфта у науково-критичному дискурсі. У нашій роботі ми окреслюємо ті сфери художнього методу письменника, які вивчалися у працях вітчизняних та зарубіжних літературознавців.

Літературна творчість Джонатана Свіфта нерозривно пов'язана з його політичною та проповідницькою діяльністю, тому перш за все дослідники творчості Джонатана Свіфта намагаються збагнути природу його поетики через усвідомлення поглядів та позиції письменника як політичного та церковного діяча.

Вальтер Скотт, «батько» історичного роману, як критик та дослідник творчості Дж. Свіфта відмічає перш за все соціальний характер його сатири, зокрема роману «Мандри до деяких віддалених країн світу в чотирьох частинах: твір Лемюеля Гуллівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів». Окрім того, В. Скотт із захопленням оцінював так звані ірландські памфлети Дж. Свіфта, високо цінуючи його гуманізм [24].

Британський письменник та публіцист, якого сучасники називали «Новим Свіфтом», Джордж Оруелл в есеї «Політика проти літератури – погляд на "Мандри Гуллівера"» (1946 р.) («Politics vs. Literature: an examination of "Gulliver's Travels"»), глибоко аналізуючи роман, даючи свою оцінку естетичній цінності твору, розглядає глибинні смисли тексту роману крізь призму ставлення самого Дж. Свіфта до політичної

ситуації в тогочасній Англії: «По мнению профессора Дж. М. Тревельяна («Англия при королеве Анне»), карьере Свифта отчасти помешало то обстоятельство, что королева была шокирована «Сказкой бочки», памфлетом, который – так, очевидно, казалось Свифту – сослужил большую службу английской короне: ведь, обрушиваясь на диссентеров, а еще с большей силой на католиков, автор оставил в покое государственную церковь. Так или иначе, никто не станет отрицать, что «Путешествия Гулливера» – книга не только пессимистическая, но и мстительная, в которой, особенно в Первой и Третьей частях, Свифт часто опускается до узких политических пристрастий» [2, с. 102].

В есе одного з відомих свіфтознавців ХХ ст. Ірвіна Еренпрайса «Прояви підтексту: натяки та приховані значення у творах Драйдена, Свіфта, Поупа й Остін» (Irvin Ehrenpreis «Acts of implication: suggestion and covert meaning in the works of Dryden, Swift, Pope and Austen») автор у центр уваги поставив творчість чотирьох видатних англійських митців Джона Драйдена, Джонатана Свіфта, Александра Поупа та Джейн Остін. Аналізуючи художні методи письменників, І. Еренпрайс досліджує такі спільні теми, як політика, релігія та сексуальна пристрасть і «кодування» цих тем у смислове поле тексту: «I assume throughout that in all genres certain themes (politics, religion, sexual passion) are more likely to call for implication than others» [14, с. 15]. Говорячи про Свіфта, англійський учений убачає прямий зв'язок між політичними поглядами письменника та його творчою спадщиною: «Swift mouthed a reverence for the crown, the court, and the aristocracy while his friends directed the government of England. But after they fell, his intuitive suspicion of unearned power displayed itself in his greatest works» («Свіфт висловлював повагу до корони, судової влади та аристократії в той час, як його друзі керували парламентом Англії. Але після їхнього падіння його інтуїтивна підозра щодо того, що влада не завжди є заслуженою, відобразилася у його творах») [14, с. 26].

У дисертації Метью Чарльза Герткена «Джонатан Свіфт, сер Вільям Темпл та міжнародний баланс сил» (Matthew Charles Gertken «Jonathan Swift, Sir William Temple and the international balance of power») [16] досліджується тема міжнародних відносин у роботах Джонатана Свіфта і його наставника сера Вільяма Темпла. На думку автора наукової роботи, підсумком міркувань Свіфта щодо міжнародної політики став роман «Мандрі Гулливера». Саме там письменник гротескно зображує міць морської держави на політичній арені. Учений переконаний, що зосередження на політичних поглядах Дж. Свіфта щодо міжнародних відносин дає поштовх для нового прочитання безсмертного роману.

Говорячи про політичну діяльність Дж. Свіфта, що нерозривно пов'язана з літературною творчістю, не можна обійти увагою дослідження іспанської вченої Ребеки Іск'ердо «Політика у літературній творчості Джонатана Свіфта» (Rebeca Carravilla Izquierdo «Politics in Jonathan Swift's Literature») [18]. Говорячи про Джонатана Свіфта як про одного з найкращих письменників ХVIII ст., авторка дисертації досліджує зв'язок роману «Мандрі Гулливера» з політичними памфлетами Дж. Свіфта («Скромна пропозиція», «Побіжний погляд на становище Ірландії», «Мистецтво політичної брехні»), підкреслюючи єдність політичного послання Дж. Свіфта: «During the analysis, I have confirmed that there is a relation between the ideas presented in the two literary genres studied...» («Аналізуючи праці в цілому, я стверджую, що існує зв'язок між ідеями, представленими в обох досліджуваних жанрах») [18, с. 33].

У книзі «Мандрі з Гулливером» російського перекладача, філолога та літературознавця В. С. Муравйова автор розкриває не тільки глибину роману «Мандрі

Гуллівера», не тільки розповідає про задум книги та досліджує динаміку свіфтівської сатири, а й дає оцінку позиції Свіфта як політичного та церковного діяча: «Свифт сознавал необходимость и неизбежность обновления английского общества. Он лишь не без оснований полагал, что все, а особенно научные новшества могут быть употреблены во зло из-за корысти, скудоумия и безответственности опьяненных обновителей. Опаснее всего, считал он, опьяняться утопиями, будь то монархические видения абсолютного благолепия или буржуазные проекты устройства всеобщего блаженства... Пожалуй, из всех новшеств он больше всего презирал религиозные, ибо знал, как опасно сорвавшееся с цепи религиозное чувство» [6, с. 8].

Варта уваги книга М. Д. Заблудовського «Історія англійської літератури» (том I, 1945 р.), де в II розділі «Світогляд Джонатана Свіфта» літературознавець пише про особливе місце Дж. Свіфта в сучасному йому світі: «Свифт стоит обособленно от других писателей Англии, своих современников. Он был резко противоположен господствовавшему идейному направлению английской литературы XVIII века. Свифт не создал своей школы, не нашел в Англии достойных наследников. Ему был глубоко чужд компромиссный характер английского Просвещения» [4].

У дисертації П. А. Пучкова «Соціально-політичні та історичні погляди Джонатана Свіфта» визначено роль церковної організації в соціально-політичній концепції Свіфта (письменник визначав роль церкви як стрижневого інституту, що забезпечує стабільність держави та суспільства), проаналізовано погляди Свіфта на громадянське суспільство, на роль науки в розвитку суспільства, досліджено уявлення Свіфта про ключові поняття доби Просвітництва, погляд письменника на політичну історію, визначення ролі особистості в історії. Науковець за джерела дослідження взяв твори публіцистичного характеру («Казка бочки» (1704), «Міркування щодо розбрату і розбіжності знаті та громад в Афінах і Римі та наслідки, які вони мали для обох держав» (1701), «Міркування англіканського церковника» (1708), «Міркування щодо незручності знищення християнства в Англії» (1708–1711), «Скромна пропозиція» (1729) та ін.; роман «Мандри Гуллівера», історичні праці письменника «Історія останніх чотирьох років правління королеви Анни», «Коротка історія Англії: від нашестя Цезаря до часів правління Генріха II», статті в періодичній пресі, листування, автобіографію тощо [9].

Дисертація М. В. Строганової «Проповідь у творчості англійських письменників XVIII ст.» [10] присвячена дослідженню проповідей англійських письменників, оскільки поєднання пастирських праць з літературною діяльністю є особливо характерним для англійської культури XVIII ст. Науковець глибоко аналізує проповідницьку діяльність Джонатана Свіфта, яка припадає на перехідну добу межі XVII–XVIII ст., та церковні погляди письменника. Він був молодшим сучасником латитудинаріїв, проте не сприймав їхніх релігійних та політичних новацій. У своїх релігійних памфлетах письменник полемізує як з деїстами, так і латитудинаріями. Як й інші проповідники XVIII ст., Свифт спирається на реформу проповідування Тіллотсона, але тільки в тому, що стосується спрощення. Що стосується змісту проповіді, то він не обмежує себе проблемами моралі, його проповіді містять пояснення догм англіканської церкви, полеміку з католицизмом, зі світською язичницькою мораллю. Окрім того, у проповідях Свифт порушує соціальні та політичні проблеми, що існували на той час в Ірландії.

Художні твори Свіфта та його проповіді різняться за змістом та пафосом, проте єдині за авторською позицією. У проповідях Свифт не застосовує сатиру, його головною метою є показати, яким має бути суспільство. Поєднання релігійних та просвітительських

ідей у творчій свідомості Свіфта не відбувається, він постійно підкреслює розбіжності між християнською та просвітительською системами цінностей.

Свіфт послідовно відстоює позиції християнської церкви у своїх проповідях. У творах письменник сатирично висміює просвітницькі ілюзії, які він бачить вже на ранньому етапі їхнього формування. Його проповіді не мають успіху, а сатиричні твори створюють йому репутацію мізантропа. Науковець доходить висновку, що така невідповідність Свіфта своїй епосі цілком свідомо та концептуальна і не є наслідком його важкої вдачі або якихось інших причин.

Підсумовуючи вищезазначене, можна виокремити декілька аспектів дослідження у працях науковців світу політичної та церковної діяльності Джонатана Свіфта крізь призму його творів: Свіфт перебував у ідеологічному (погляд на релігію, державний устрій, домінуючий на той час просвітительський світогляд) протиріччі зі своїм часом, що не могло не віддзеркалитися в його творах; творчість Джонатана Свіфта як письменника та його діяльність як політика і проповідника єдині за авторською позицією; погляди Дж. Свіфта як політика та церковника знайшли своє відображення та втілення в найзнаменитішому його творі «Мандри Гуллівера»; діяльність Дж. Свіфта вплинула не тільки на розвиток англійської та європейської літератури, а й на формування державного устрою Англії.

Велику увагу вітчизняних та світових науковців повертає природа сатири Дж. Свіфта та реалізація сатиричних прийомів у смислому полі творів письменника. У цьому доволі таки потужному потоці наукових досліджень можна виділити декілька течій: по-перше, всебічний аналіз вершинного твору «Мандри Гуллівера» – сатиричний пафос роману як тип авторського погляду на світ та його втілення у творі, особливості мовних засобів, вплив роману на розвиток світового літературного процесу, місце роману Дж. Свіфта у великому діалозі культур тощо.

Значний внесок у дослідження «білих плям» тексту роману зробили такі науковці, як О. Анікст, М. Заблудовський, В. Муравйов, А. Єлістратова, Ю. Прибатень, І. Паніна, Clark Lawlor, Ernest D. Kirschner, Nancy Cramton, Lori Sue Goldstein, Marc. Cassini, Philip W. Tirabassi, Lori Sue Goldstein, Jason H. Pearl та ін.

Видатний російський літературознавець Олександр Анікст у своїй статті «Джонатан Свифт и его "Путешествие Гулливера"» пише, що лейтмотивом роману є зображення Джонатаном Свіфтом людства в усій його потворності. Художня сила письменника полягає в тому, щоб примусити людей відчутти палке небажання не бути схожими на єгу: «Этого и добивался Свифт! Его право – право художника! – со всей наглядностью представит, как отвратительно, когда люди теряют человеческое подобие» [1, с. 24].

Третя частина статті М. Д. Заблудовського «Свифт» присвячена безпосередньо сатирі Дж. Свіфта. На думку російського літературознавця, Дж. Свіфт продовжує традиції реалістичної фантастики доби Відродження. В романі «Мандри Гуллівера» відчувається вплив гротеску Рабле, проте гротеску доби Просвітництва, гротеску, що підпорядкований холодному раціо: «Реалистическая фантастика Свифта дала ему возможность создать сатирические образы грандиозного обобщения, охватить действительность во всем ее многообразии, выделить важнейшие характерные особенности и тенденции своего времени. В сатире Свифта фантастика и аллегория подчеркивают всеобщность высмеиваемых явлений, очищают их от случайных, временных, второстепенных деталей» [4].

В. С. Муравйов у книзі «Мандри з Гуллівером», розмірковуючи про природу сатири Дж. Свіфта, наводить слова самого письменника про сатиру як про свого роду дзеркало

[6, с. 74], а фантазія Свіфта – прийом дзеркальної сатиричної оптики [6, с. 74]. Письменник у своєму романі створює сатиричні форми, які демонструють «комическую, иррациональную нелепицу привычной жизни и привычных представлений» [6, с. 76].

А. Інгер у статті «Джонатан Свіфт», даючи аналіз жанрової специфіки роману Дж. Свіфта «Мандрі Гуллівера», пише про те, що роман є сплавом різних жанрів літератури: опис мандрів, тобто жанр, що за часів Дж. Свіфта був надзвичайно популярний; фантастика та наукова фантастика (III частина), утопія, точніше, антиутопія (IV частина). Роман насичений елементами політичного памфлету, особливо в першій частині. Сатира Дж. Свіфта, хоча націлена на конкретних ворогів, але доволі таки узагальнена і тому охоплює тогочасні політичні звичаї. Окрім того, книга Дж. Свіфта відкриває ще один жанр, поширений у літературі XVIII ст. – філософську повість із характерною для неї заданістю сюжету, окремих епізодів та образів, що покликані наочно ілюструвати певну думку автора, філософську або повчальну тезу, концепцію людини та суспільства [5, с. 20–23].

Говорячи про жанрову своєрідність роману Дж. Свіфта, не можна обійти увагою дисертаційне дослідження науковця Бостонського університету Джейсон Х. Перл «Нові слова і нові світи в часи Крузо і Гуллівера» (Jason H. Pearl «New words and new worlds in the age of Crusoe and Gulliver») [21]. Автор дисертації пропонує новий підхід до інтелектуального аналізу творів «Оронуко» Дж. Бена, «Робінзона Крузо» Д. Дефо і «Мандрів Гуллівера» Дж. Свіфта, показуючи, що зазначені твори, розкриваючи тему мандрів у фантастичному аспекті, тим не менш успадкували уявлення про далекі країни, популярні у фактичних (реалістичних) описах мандрів та у документах Королівської спілки, що були створені сучасниками письменників. Дисертація визначає два домінуючі дискурси, що суперечили один одному в цю епоху і через які розумілися факти відкриття нових земель – або через об'єктивний підхід до нової історії, що визначав нові землі як просто недосліджене місце, так і через суб'єктивний підхід до осмислення раннього роману, за яким такі землі визначалися як екзотичний, унікальний та автономний простір. Науковець стверджує, що Дж. Свіфт, відчуваючи вплив нової науки, зображує вигадані місця в рамках і за принципами наукової географії, й отже винаходить нові засоби опису недосліджених земель.

Лорі Сью Голдстейн, представник Флоридського атлантичного університету, у своїй дисертації «Гуллівер Свіфта: питання про свободу рабства» (Lori Sue Goldstein «Swift's Gulliver: A question of freedom of slavery») [17], аналізуючи проблематику роману, розглядає тему свободи та рабства як одну з домінуючих у романі. На думку науковця, актуальність твору Дж. Свіфта полягає в тому, що і сьогодні людина відчуває на собі ланцюги психологічного, політичного, соціального та економічного рабства. Дж. Свіфт у своєму романі за допомогою сатири висміює покірність та, як наслідок, втрату свободи.

І. А. Паніна у своїй дисертації «Образність мови сатири Джонатана Свіфта: порівняльний аспект оригіналу та перекладів» [7] досліджує формально-семантичні устрої образних художніх засобів у мові сатири Дж. Свіфта з точки зору відповідностей текстів оригіналу та перекладів. За матеріал дослідження було взято роман Дж. Свіфта «Мандрі Гуллівера» у перекладі А. А. Франковського та низку памфлетів у перекладах Б. Томашевського й М. Беккера. На думку дослідниці, сатиричний аспект мови памфлетів Дж. Свіфта значною мірою обумовлений особливостями цілей памфлетного напрямку англійського Просвітництва, що полягає в послідовному, тривалому та цілеспрямованому переконанню адресата в справедливості системи політичних

поглядів автора. Мова памфлетів в оригіналі та перекладах насичена такими стилістичними фігурами: антитеза, градація «+», градація «-», порівняння, літота, мейозис, метафора, які в більшості випадків підтримуються реалізацією таких типів комічного, як іронія, сарказм, гіпербола, гротеск.

Цікаві роботи європейських науковців присвячені дослідженню тексту роману Дж. Свіфта порівняно з іншими творами світової літератури. Зіставляючи сюжетні лінії, системи образів, засоби творення художнього світу, естетичні концепції авторів, учені відшукують нові смисли тексту роману Дж. Свіфта, визначають місце роману в світовому культурологічному просторі.

Філіп Тірабассі в дисертації «Схожість «Мандрів Гуллівера» та «Кандіда» Вольтера» (Philip W. Tirabassi «Similarities of Swift's Gulliver's Travels and Voltaire's Candide») [25] досліджує глибинні зв'язки між романами Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» та «Кандідом» Вольтера. Автор наукової праці, не применшуючи індивідуального генія письменників, доводить подібність методів, використовуваних у «Мандрах Гуллівера» і «Кандіді» (жанр, сатирична структура, контрастність, різні форми іронії: авторський іронічний стиль, іронія «точки зору», іронічне зображення характерів, сократичні іронії, драматичні іронії, використання бурлеску тощо).

Гендерну проблему у двох, таких знакових для своїх культур сатиричних творах, як «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта та «Квіти в дзеркалі» Лі Жу-чженя, розглядає науковець із Канади Пін Пін Лі (Ping Ping Lee) у своїй дисертації «"Подорожі Гуллівера" і "Квіти в дзеркалі"» («"Gulliver's Travels" and "Flowers in the Mirror"») [19]. Автор аналізує сатиричні напади Свіфта на жінок у романі з гендерної точки зору, сатиричне зображення Лі гендерних забобонів у Китаї того часу, розглядає культурні подібності та відмінності щодо представлення жіночності у творах. У центрі уваги автора наукової роботи стоїть дослідження взаємозв'язку між культурою та природою, суспільством та індивідуальністю.

Дисертація на тему «Діалогічна природа сатири (на матеріалі романів Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» та М. Салтикова-Щедріна «Історія одного міста» Ю. А. Прибатень [8] присвячена дослідженню діалогічної природи сатиричних творів Дж. Свіфта і М. Салтикова-Щедріна. Опираючись на праці М. Бахтіна про діалогічність літературних текстів, автор дослідження розглядає проблеми парадигмальності сатиричного діалогу в сучасному мисленні на матеріалах творів Дж. Свіфта і М. Салтикова-Щедріна. Проблему діалогу в художній творчості автор дослідження вбачає у кількох вимірах: діалог автора з читачем, де авторське «Я» або персонажне «Він» виступає позначенням читацького «Ти», надаючи читачеві змогу подумки ототожнити себе з героєм-оповідачем; діалог автора з героєм, науковець стверджує, що у справжньому мистецькому творі герой отримує власне життя і стає повноправним учасником діалогу; діалог автора з історією, коли йдеться про художню концепцію, націлену на осмислення історичного процесу. Історичний процес розвитку суспільства і його відносини із сучасністю є предметом художніх рефлексій Дж. Свіфта і М. Салтикова-Щедріна.

Як бачимо, інтерес до вершинного твору Джонатана Свіфта, його роману «Мандри Гуллівера» з часом не згасає, а навпаки, підсилюється. Свіфтознавство поповнюється новими дослідженнями тексту роману, що свідчить не тільки про невмирущість твору, а й про його актуальність та загальнолюдське значення. Усесвітньо відомий знавець англійської літератури XVIII ст. та дослідник творчості Дж. Свіфта, професор Едвард Розенхайм у своїй роботі «Свіфт і мистецтво сатири» (Edward W. Rosenheim «Swift and the

satirist's art») [22], розмірковуючи про сутність сатири Дж. Свіфта, висловлює думку, що сатира письменника спрямована на людство, яке вважає себе раціональним на кшталт гуйнґнів, а насправді це купа огидних тварин єгу. Свіфт закликає людей уникнути помилки, причому в такій формі, яка внеможливіє будь-які ілюзії.

Говорячи про наукові дослідження сатиричної природи творів Джонатана Свіфта, не можна обійти увагою роботи, присвячені політичним памфлетам письменника, передусім твору «Казка бочки». Свіфт релігійні системи свого часу вважав порожніми бочками і вирішив висміяти їхніх захисників. В основу сюжету він поклав відому легенду про батька і трьох синів, але вона під його пером набула іншого ідейного змісту і перетворилася у різку сатиру на церкву. А. Єлістратова зазначала: «"Сказка о бочке" не только высмеивала различные христианские церкви, но и расшатывала самые устои религиозного мирозерцания» [3]. Проте час показав, що твір не тільки не втратив своєї актуальності, а й набув нових множинних смислів.

Професор Дуглас Аткинс (G. Douglas Atkins) у своїй праці «Сатира Свіфта на модерністичні тенденції: дискусії про написання і читання творів» («Swift's satires on modernism: battlegrounds of reading and writing») [13] пише про актуальність та далекоглядність сатиричних творів Дж. Свіфта, зокрема таких, як «Казка бочки», «Битва книг», «Механічне управління духом», «Міркування щодо незручності знищення християнства в Англії», у питаннях пізнання істинної природи речей, думки та духовної суті буття. У дослідженні автор проводить паралель між інтелектуальним та історичним розвитком епохи Дж. Свіфта та сучасністю, читацькими вподобаннями часів постреформації та розвитком сучасного читацького досвіду. Така «битва книг», на думку автора дослідження, відкриває нові обрії для розуміння сатири Свіфта.

Глибинний сенс «Казки бочки» розкриває Вільям Фрідман (William Freedman) у своїй статті «Гротескне тіло в порожній бочці: казка Свіфта» («The Grotesque Body in the Hollow Tub: Swift's Tale») [15]. На думку автора, «Казка бочки» є твором гротескним і хаотичним. Усупереч просвітницькій тенденції доводити у художньому творі істини, що можуть бути обґрунтовані раціонально, Свіфт у цьому памфлеті не дотримується однозначної точки зору. Вільям Фрідман стверджує, що саме через це такої значущості у творі набуває жіночий образ, адже у європейській культурі жіночий початок часто тлумачився як темний і неоднозначний, тоді як світ чоловіків поставав як світ упорядкованості та раціоналізму. Спираючись на теорію М. Бахтіна, автор розглядає зв'язок творчості Дж. Свіфта з ренесансними традиціями, зокрема із гротескними образами у Рабле, елементами карнавалізації. Важливим чинником, на думку автора, є те, що перша публікація памфлета була анонімною, а також указана ланка учасників, причетних до виникнення і розповсюдження твору (захисник, автор передмови, книгопродавець і т. ін.). Дослідник висловлює припущення, що така анонімність та множинність сутностей пов'язана не лише з реальними політичними обставинами і прагненням уникнути суворої цензури, а з тим, що анонімність персонажів указує на їхнє знеособлення. Анонімність, що починається як своєрідна гра, стає домінантною реальністю, як і всі ігри у «Казці».

Якщо говорити про гротеск Свіфта, то у вітчизняній та світовій науці мало досліджень із цієї теми, хоча можна з упевненістю стверджувати, що гротеск є визначальним у поезії Дж. Свіфта. Варта уваги робота Скотта Джона Вальтера (Scott John Walter) «Свіфт і гротеск: мета – не розважати, а критикувати» («Swift and the grotesque: to vex rather than divert») [23]. У дисертації автор розглядає гротеск у творчості

Джонатана Свіфта. Науковець бере для розгляду роман «Мандри Гуллівера», повість «Казка бочки» та памфлет «Скромна пропозиція». Праця містить аналіз поняття гротеску в дослідженнях європейських науковців на момент написання дисертації, а також аналіз видів гротеску та реалізації гротеску в творах Джонатана Свіфта. Дж. В. Скотт систематизує гротескні образи в своєрідному каталозі, що охоплює гротескні образи тіла (потворність, хвороби, дегенерація, запахи, збочена сексуальність); гротескну образність духу (невігластво, божевілья, механічність існування, ентузіазм, жадібність, марносластво і гордість). Автор пов'язує творчість письменника з розвитком науки та філософії епохи Просвітництва, детально аналізує інтелектуальні та філософські погляди Свіфта. Також у праці проаналізовані зв'язки творчості Свіфта із традицією гротеску попередніх епох, зокрема з романом Рабле.

Поезії Джонатана Свіфта присвячено набагато менше досліджень, ніж його прозовий спадщині. На думку науковця М. С. Харитонової, в епоху романтизму, яка стала своєрідним ідейно-естетичним «антиподом» Просвітництва, поетичній спадщині Дж. Свіфта не приділялося багато уваги, серйозне вивчення поезії Дж. Свіфта розпочалося тільки у ХХ ст. [12]. У своїй дисертації «Поезія Джонатана Свіфта. Проблематика і поетика» М. С. Харитонova здійснила спробу різнобічно дослідити проблематику поезії Дж. Свіфта, особливості жанрової системи, стильову домінанту в контексті культури Англії кінця XVII – I пол. XVIII ст.

Стаття Грег Лінолл (Gregory Lynall) «Поетична алхімія» – алюзії у віршах Свіфта» («Swift's poetical chymistry: alchemy and allusion the verse») присвячена осмисленню поезії Дж. Свіфта крізь призму іронічних, деколи пародійних імітацій поетом його попередників. Свіфт почав писати вірші в той час, коли окультні вчення епохи Відродження в цілому втратили свою філософську та культурну силу, проте, на думку автора статті, Дж. Свіфт метафорично використовує «алхімічні ідеї» для «розширення» сатиричних засобів. На думку науковця, поезія Дж. Свіфта і стала певним «алхімічним процесом»: «Swift's topical references to alchemy were on several occasions used playfully and often ironically as similes to describe literary creation, imitation, and allusion, suggesting a self-conscious awareness that his own poetic invention could be viewed as a kind of alchemical process» («Відсилання Свіфта до алхімії неодноразово використовувалися іронічно і часто, як це не парадоксально, як порівняння для опису літературної творчості, як імітація, натяк, що передбачає самоусвідомлення власного поетичного винаходу, який можна розглядати як своєрідний алхімічний процес») [20, с. 589].

Як бачимо, науковці всебічно намагаються осмислити художній метод та поетику письменника, збагнути місце його творів у світовому літературному процесі. Значення творчості Джонатана Свіфта для українського культурного простору розкрив О. М. Шалата у роботі «Рецепція творчості Данієла Дефо і Джонатана Свіфта в Україні» [13]. Учений проаналізував власне українську рецепцію творчості Д. Дефо і Дж. Свіфта та зіставив її з рецепцією в інших національних культурах. За об'єкт дослідження науковцем узяті твори різних жанрів української літератури XVIII–XX cc. (у тім числі й діаспорні), оригінальна писемна спадщина Д. Дефо та Дж. Свіфта, інших письменників літератури Англії доби Реставрації та пізнього Просвітництва (XVII–XVIII cc.), дефо- і свіфтознавчі публікації європейськими мовами.

О. Шалата доходить висновку, що найвагомими параметрами української рецепції творчості Дефо і Свіфта слід уважати її функціональну повноцінність, цілковиту зіставність із первинною англійською та іншими світовими рецепціями, значну

відповідність авторським замислам самих просвітників. Треба думати над удосконаленням цієї рецепції, над ефективним використанням її просвітницько-гуманістичного потенціалу в навчально-виховному процесі й духовному розвитку громадян суверенної Української держави.

У процесі дослідження ми дійшли таких висновків щодо творчості Дж. Свіфта у науково-критичному дискурсі: діяльність Джонатана Свіфта як політика та проповідника нерозривно пов'язана з його творчістю та відіграла велику роль у становленні англійської державності, що відображене у наукових працях світових свіфтознавців; роман Дж. Свіфта «Мандрі Гулливера» досліджується світовими науковцями різнобічно та глибоко: з точки зору проблематики, жанрової своєрідності, сатиричної спрямованості, формально-семантичних устроїв образних художніх засобів у сатиричній мові роману; культурологічного порівняльного аспекту, філософської наповненості, впливу роману на розвиток англійської та світової літератури тощо. Природа сатири Дж. Свіфта розглядається дослідниками його творчості як явище, що породило та сформувало найбільш потужний напрямок сатиричної літератури в Англії та загалом у Європі. Питання вивчення форм гротеску в творчому доробку Дж. Свіфта є відкритим та актуальним у парадигмі світового свіфтознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. А. Джонатан Свифт и его «Путешествия Гулливера» / А. А. Аникст // Свифт Дж. Путешествия Лемюэля Гулливера : роман / Джонатан Свифт ; пер с англ., под ред. А. Франковского. – Санкт-Петербург : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2015. – 416 с.
2. Елистратова А. А. Свифт и другие сатирики [Электронный ресурс] / А. А. Елистратова. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature3/elistratova-88.htm/> (дата обращения: 03.03.2017). – Назв. с экрана.
3. Заблудовский М. Д. Свифт [Электронный ресурс] / М. С. Заблудовский // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 5. – Москва, 1988. – С. 38–46. – Режим доступа : http://az.lib.ru/z/zabludowskij_m_d/text_0020.shtml/ (дата обращения: 03.03.2017). – Назв. с экрана.
4. Муравьев М. С. Путешествие с Гулливером / М. С. Муравьев. – Москва : Книга, 1972. – 208 с.
5. Оруэлл Джордж. «1984» и эссе разных лет» / Джордж Оруэлл. – Москва : Прогресс, 1989. – 383 с.
6. Панина И. А. Образность языка сатиры Джонатана Свифта: сопоставительный аспект подлинника и переводов : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / И. А. Панина. – Краснодар, 2003. – 19 с.
7. Прибатень Ю. А. Діалогічна природа сатири (на матеріалі романів Д. Свіфта «Мандрі Гулливера» та М. Салтикова-Щедрина «Історія одного міста») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Ю. А. Прибатень. – Київ, 2009. – 15 с.
8. Пучков П. А. Социально-политические и исторические взгляды Джонатана Свифта : автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. истор. наук : спец. 07.00.03 «Всеобщая история» / П. А. Пучков. – Москва, 2011. – 28 с.
9. Свифт Дж. Сказка бочки ; Путешествия Гулливера / Дж. Свифт ; пер. с англ., вступ. ст. А. Ингера ; примеч. А. Аникста. – Москва : Правда, 1987. – 480 с.
10. Строганова М. В. Проповедь в творчестве английских писателей XVIII в. : Джонатан Свифт, Лоренс Стерн, Сэмюэль Джонсон : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / М. В. Строганова. – Москва, 2008. – 24 с.
11. Харитоновна М. С. Поэзия Дж. Свифта : проблематика и поэтика : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / М. С. Харитоновна. – Санкт-Петербург, 2008. – 25 с.

12. Шалата О. М. Рецепція творчості Данієла Дефо і Джонатана Свіфта в Україні : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. М. Шалата. – Тернопіль, 2001. – 12 с.
13. Atkins G. D. Swift's satires on modernism: battlegrounds of reading and writing / G. D. Atkins. – Palgrave : Palgrave Macmillan US, 2013. – 103 p.
14. Ehrenpreis I. Acts Of Implication : suggestion and covert meaning in the works of Dryden, Swift, Pope and Austen / I. Ehrenpreis. – Berkeley : Calif: University of California Press, 2016. – 158 p.
15. Freedman W. The Grotesque Body in the Hollow Tub : Swift's Tale / W. Freedman // Britain before Modernism. – Texas : University of Texas Press, 2009. – Vol. 51. – N. 3. – P. 294–316.
16. Gertken M. C. Jonathan Swift, Sir William Temple and the international balance of power: Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy / M. C. Gertken. – Austin : The University of Texas, 2013. – 371 p.
17. Goldstein L. S. Swift's Gulliver : a question of freedom of slavery: ProQuest Dissertations Publishing 1344697 / L. S. Goldstein. – Florida : Florida Atlantic University, 1991. – 268 p.
18. Izquierdo R. C. Politics in Jonathan Swift's Literature [Electronic resource] / R. C. Izquierdo. – Grado. – 37 p. – Access mode: https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/15813/1/TFG_F_2015_75.pdf
19. Lee Ping Ping. Representation of women and satire: «Gulliver's Travels» and «Flowers in the Mirror»: ProQuest Dissertations Publishing MM82002 / P. P. Lee. – Alberta ; Universati of Alberta, 1993. – 23 p.
20. Lynall Gregory. Wiff's poetical chymistry: alchemy and allusion the verse / G. Lynall // The Review of English Studies, 2012. – Vol. 63. – N. 261. – P. 588–607.
21. Pearl H. J. New words and new worlds in the age of Crusoe and Gulliver : Pro Quest Dissertations Publishing (Thesis/dissertation, Manuscript): Travelers' writings, English. History and criticism / J. H. Pearl. – Boston : Boston University, 2008. – 158 p.
22. Rosenheim E. W. Swift and the satirist's art / E. W. Rosenheim. – Chicago : University of Chicago Press, 1963. – 258 p.
23. Scott J. W. Swift and the grotesque: to vex rather than divert: ProQuest Dissertations Publishing 0593: British and Irish literature / J. W. Scott. – Arkansas : University of Arkansas, 1985. – 226 p.
24. Scott W. Life of Jonathan Swift [Electronic resource] / Walter Scott. – USA : Theclassics Us, 2013. – 136 p. – [Access mode: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433074796164;view=1up;seq=2>](дата звернення: 01.03.2017). – Назва з екрана.
25. Tirabassi P. W. Similarities of Swift's Gulliver's Travels and Voltaire's Candide: Thesis : dissertation ETD / P. W. Tirabassi. – Colby : Colby College, 1959. – 25 p.

SVITLANA TIKHONENKO

JONATHAN SWIFT'S WORKS IN THE SCIENTIFICAL AND CRITICAL DISCOURSE

The article carries out a research on the scientific and critical discourse considering Jonathan Swift's works. It outlines the main aspects of the existing research on the writer's works, approach and methods of the most prominent modern scientists. As the result of the analysis, the article distinguishes the main ways of studies of Jonathan Swift's poetics: connection of the writer's works and his political and religious activity, significance of the novel Gulliver's Travels in the world literature progress, influence of the writer's works on the developement of the satirical forms. We make a prominence on the gaps in the scientific frameworks of the Swift studies, concerning analysis and research on grotesque in Jonathan Swift's works.

Key words: *scientific and critical discourse, grotesque, satiric forms, the nature of the grotesque, dialogueness of the satire, comparative study, reception of works, artistic method.*

Одержано 17.02.2017 р.

УДК 821.111 – 21

ІРИНА РЕВА

(Полтава)

САРКАЗМ У ДРАМАХ «МАНФРЕД» І «КАЙН» ДЖ. БАЙРОНА

Статтю присвячено проблемі формування особливостей категорії «сміх». Висвітлено філософське осмислення романтики. На основі аналізу, узагальнення та систематизації наукових джерел продемонстровано приклади сарказму із драм «Манфред» і «Кайн» Дж. Г. Байрона. Зважаючи на індивідуально-авторську психологію, охарактеризовано героїв драм «Манфред» і «Кайн». Розглянуто історію Англії часів життя і творчості Дж. Г. Байрона. З'ясовано особливості художнього методу і світогляду письменника. Визначено загальні риси напряму «романтизм». Проаналізовано поняття «сарказм» і творчі взаємозв'язки української і зарубіжної літератур.

Ключові слова: Дж. Г. Байрон, драма, романтизм, поетика, романтика, сміх, сарказм.

Людина в мистецтві романтизму завжди трагічна. Вона сприймає дійсність, перебуває у дисгармонії із собою – бунтар і жертва. Тому романтичний напрям передбачав ліричний бурхливий вияв почуттів. Твори англійського романтика Дж. Г. Байрона закликають до свободи та захисту людської гідності [8, с. 82]. Дж. Г. Байрон ретроспектує своїх героїв. У драмах «Манфред» і «Кайн» митець висвітлює романтичні алегорії та особисті психологічні мотивації, які переплітаються з гірким душевним сум'яттям пересічної особистості. Проте дуже часто у творах відбувається дискредитування, яке найчастіше виступає як гумор і сатира. Саме вони представляють ще один варіант модальності або емоційної спрямованості. Складність в осмисленні цих типів модальності полягає в тому, що при дослідженнях гумору і сатири функціонують кілька взаємопов'язаних між собою понять – комічне, іронія та сарказм [8, с. 82].

Актуальність обраної теми обумовлена вивченням самовияву комічних явищ за допомогою такої естетичної реакції, як сміх. З'ясовуючи різні сторони людського життя, сміх не тільки описує суспільство, а й оцінює. Сміх має різні відтінки, як позитивні, так і негативні, а тому скарбниця художніх форм вияву сміхового бачення світу включає в себе комічне, іронію, сарказм. Сучасні науковці зосереджують велику увагу на цих поняттях, адже вони залишаються до кінця не розтлумачені.

Відомі літературознавці М. Бахтін, А. Дмитрієв, В. Луков, Д. Наливайко, Н. Михальська, Л. Столович та інші значну увагу фокусують на дослідженні естетичних форм іронії та сарказму.

Мета статті полягає у виявленні функціонування сарказму як вищого ступеня іронії на прикладах драм «Манфред» і «Кайн» Дж. Байрона.

Досягти поставленої мети можна за допомогою таких завдань:

- охарактеризувати особливості поняття «сміх»;
- визначити теоретико-методологічні засади сарказму на прикладах творів «Манфред», «Кайн» Дж. Г. Байрона;
- проаналізувати творчість англійського романтика Дж. Г. Байрона, а саме драми «Манфред» і «Кайн».

Сміх – явище складне та багатозначне. У багатьох випадках сміх може бути безпосередньою, неусвідомленою реакцією людини на щось приємне. Такий сміх стає радісним, життєдайним, благотворним для людини [8, с. 83]. Герої художніх творів теж можуть сміятися або посміхатися, радіючи життю в окремі моменти. Часто сміх є функцією висміювання та різного ступеня засудження. Тоді смішне стає синонімом комічного як одна з форм негативної реакції людей на якісь явища життя [8, с. 84]. Суть комічного, коли проявляється у самому житті, полягає в тому, що реальні можливості людей не збігаються з їхніми уявленнями про себе та скаргами, що і викликає глузливе, тобто іронічне, ставлення оточення. Взаємини людей можуть породити іронію різних видів. Найчастіше це їдка, зла іронія, яка називається сарказмом [8, с. 84].

Романтик Дж. Г. Байрон осмислював долю людини та народу через поняття «сарказм».

Сарказм (грец. *sarkasmos*, від *sarkazo* – рву м'ясо) – уїдлива насмішка, вищий ступінь іронії, подібний рівень сатири, який виражає контрастність (наприклад, «Панфлети» Дж. Свіфта). З іншого боку, сарказм – це викривальна, дошкульна насмішка, сповнена презирства, що є одним із найважливіших стилістичних засобів сатири, почасти гумору. О. Потєбня сприймав сарказм за «насмішку злісну або гірку, коли той, з кого глузують, або разом і той, хто глузує, перебувають у стані, який викликає найменше бажання сміятися» [2, с. 367]. Зразком сарказму є вірш С. Тельнюка «Надзвичайно весела пісенька надзвичайно веселого гурона: "Ай, ай, ай, весело! Всі ми під пресом. Так воно треба задля прогресу"» [2, с. 367]. У псевдоаристотелівській «Риторичі про Александра» виокремлено чотири різновиди сарказму (дотеп, жарт, кпини, знущання). Амбівалентність сарказму проявляється так:

– іронія виражена в наказовому способі (Євангеліє від Матвія, 27:29,30: «І навколішки падаючи перед Ним, сміялися з нього й казали: «Радуйся, Царю Юдейський!» І, плювавши на Нього, хапали тростинку, та й по голові Його били...»);

– вжито діасирм (усунута іронія);

– застосовано паралелізм висловленого та того, що мають на увазі;

– актуалізовані позатекстові чинники, як-от міміка, жести, інтонація тощо.

В українській літературі до сарказму часто вдавався Т. Шевченко в поемах «Сон», «Кавказ», «Юродивий», у поезіях, наприклад у вірші «Якби то ти, Богдане п'яний...» Б. Хмельницькому не пробачено підписання Переяславського договору [2, с. 367]. Узагалі іронія – це вираження думки, поглядів на що-небудь, які засновані на свідомому вдаванні. Так, наприклад, зовні висловлювання може здатися позитивним, але внутрішній його зміст буде, навпаки, протилежним, наповненим негативом. Іронічна реакція однієї людини на іншу, що іноді трапляється в житті, не завжди буває виправданою, оскільки може бути викликана суб'єктивною неприязню, власним роздратуванням і подібними емоціями іроніка [8, с. 84]. Проте іронія як один з видів комічного є цілком доречною та виправданою в літературі. Особливо помітна її присутність у романтичних творах. Адже в центрі часто виявляється герой винятковий, гордий, незалежний, скептично наполегливий, який занурився у свій власний світ і демонструє байдуже, іронічне ставлення до суспільства, світу і до самого себе. Такими постають герої «Рене» Ф. Шатобріана та «Адольф» Б. Констана. Окремі риси такого типу особистості можна помітити і в Печоріна, який критично сприймає не тільки суспільство з його обмеженістю і відсутністю ціннісних інтересів, а й самого себе. Герой багато в чому розчарувався [8, с. 84].

Дж. Г. Байрон підійшов до своїх драм з філософської точки зору. Філософським підґрунтям такої іронії, як сарказм, стала гіперболізація суб'єктивного початку, або, за словами Г. Гегеля, «концентрація Я всередині себе, тобто людина визнає, що все, чого вона

досягає, стає марним та незначним» [8, с. 85]. Прикладом є філософська драма «Каїн» Дж. Байрона, написана у період між 1819 та 1823 роками:

But if that high thought were Link'd to a servile mass of matter, and, Knowing such things, aspiring to such things And science still beyond them, were chain' d down	А високий розум До рабської матерії прикутий. Знання та прагнення До вищої науки – все в кайданах до знань усіх,
To the most dross and petty paltry wants, All foul and fulsome, and the very best Of thine enjoyments a sweet degradation, Of thine enjoyments a sweet degradation, A most enervating and filthy cheat, To lure thee on to the renewal of Fresh souls and bodies, all foredoom'd to be As frail, and few so happy [11, с. 201].	Дрібних, брутальних і низьких потреб, Бридких, огидних – і найкраща навіть Із насолод твоїх – падіння млосо,не, Лише облуда втомна та брудна. Що вабить знову створювати душі Й тіла таких же тлінних, як і ти, І не таких щасливих... [4, с. 324].

(Переклад Ю. Корецького)

Епоха Байрона, кінець XVIII ст., в Англії була періодом інтенсивного розвитку капіталізму. Якщо в попередній період в Англії десь від часів Відродження переважала легка промисловість (передусім – текстильна), то тепер першорядного значення набув розвиток важкої індустрії, металургії та машинобудування [7, с. 159]. Становище ж робітників було вкрай важким. Англійська буржуазія, вивозячи промислові товари в усі країни світу, для завоювання нових ринків збуту знижувала ціни на свої товари, намагаючись робити це за рахунок зменшення заробітної плати робітників. Масове розорення ремісників, які не витримували конкуренції машинного виробництва, сприяло створенню величезної армії безробітних, що полегшувало капіталістам зниження заробітної плати, особливо під час криз [7, с. 160]. Англійські пролетарі, в недавньому минулому – кустарі та ремісники, помилково вбачали головну причину всіх своїх лих у заміні ручної праці машинним виробництвом, вважаючи своїм смертельним ворогом машину. Важке становище погіршувалося ще й унаслідок тривалих війн із Францією. Англія розпочала війну з революційною Францією, а потім воювала з Наполеоном Бонапартом. Головний тягар поєдинку Європи з Наполеоном припав на Росію, де були розгромлені армії Бонапарта у 1812 році; наполеонівські війни завдали багато лиха й трудівникам Англії.

За допомогою поняття «сарказм» Дж. Г. Байрон у драмі «Каїн» показав свої роздуми над проблемою людської нищості та страху. Митець описав своєрідний характер і образ, який утілює свого героя Адама:

Our orisons completed, let us hence, Each to his task of toil – not heavy, though Needful: the earth is young, and yields us kindly Her fruits with little labour [11, с. 36].	Ми помилились, а тепер ходімо Всяк до своєї праці – не важкої Хоч і корисної, – земля бо юна Плоди дарує щедро [4, с. 296–297]. (Переклад Ю. Корецького)
--	--

Сюжет драми запозичено з Біблії, де є розповідь про Каїна, що вбив свого брата Авеля. В офіційній церковній літературі Каїна подано злочинцем і боговідступником. У байроновій драмі його виведено борцем проти тиранії і деспотизму бога [7, с. 175]. Іронія проявляється не тільки у смислового змісті цілого твору, а й в окремих висловлюваннях

автора-оповідача, який за допомогою деталей та відповідних слів дає іронічну характеристику героя або суспільства [8, с. 85]:

They say – what they must sing and say,	on pain	Bo їх лякає доля стати тим,
Of being that which I am – And thou	art –	Що їм накажуть, те вони й співають,
Of spirits and of men	[11, с. 36].	Чим стали ми з тобою В цьому світі: Ти – між людей, я між Безсмертних духів... [1, с. 319].

(Переклад О. Грязнова)

У творчості Дж. Г. Байрона особливого значення набула постать самого поета. За словами Д. Чижевського, письменник «хоче бути людиною всеохоплюючою, всебічною, причетною до найрізноманітніших форм життя. Таку всеохоплюваність романтичний поет досягає часто тим, що він стає людиною рухливою, постійно мінливою, яка, як Прометей, постійно змінює свій стиль, свій характер, свої інтереси, іноді навіть свої погляди» [9, с. 343]. Дж. Г. Байрон змальовує психологічно точно свого героя Каїна. Адже Каїна турбує не тільки свій біль, страх і страждання, головний герой переймається почуттям несправедливості за долю всього людського роду. Самотність Каїна обумовлена також суб'єктивно – його розум прагне пізнання, та не знаходить відповідей на болісні питання буття [4, с. 17]:

I have toil'd and till'd, and sweaten in the sun	According to the curse: – must I do more?	For what should I be gentle? For a war	With all the elements are they will yield	The bread we eat? For what must	I be grateful? For being dust, and groveling	in the dust [13, с. 268].
			Я працював, орав, пітнів під сонцем,	Прокляття я терпів: – чого ж іще?	За що я буду мирним? За війну	Проти стихій, поки дадуть вони
			Насущний хліб? За що я буду вдячним?	За те, що – прах, я	в поросі плазую... [4, с. 358].	

(Переклад Ю. Корецького)

Дж. Г. Байрон знав про все, що відбувалося в Англії не тільки з газет, а й був очевидцем цих подій. Він глибоко співчував робітникам-луддитам і був обурений підготовкою кривавих репресій проти них. 27 лютого 1812 року Дж. Байрон виступив у парламенті з палкою промовою, що виражала гнівний протест проти проєктованого нового закону про запровадження смертної кари руйначам машин, але своїм одноосібним протестом митець нічого не домогся. Закон про смертну кару луддитам парламент ухвалив, проте поет і далі боровся за їхні права. 2 березня 1812 року він опублікував свій вірш «Ода авторам білля проти руйначів верстатів», у якому з винятковою силою викрив антинародну політику панівних кіл Англії. При цьому фактично піднявся до прямого заклик загальної помсти душителям свободи [7, с. 172]. Переконавшись в ілюзорності своїх сподівань на парламентську діяльність, Дж. Г. Байрон демонстративно відмовився від подальшої присутності на засіданнях палати лордів. Виступи Дж. Байрона в парламенті та його політична лірика 1812–1814 років (найвизначніші серед цих його творів «До ридаючої леді», «На відвідання принцем-регентом королівського склепу», «Віндорська піїтика») накликали на поета ненависть з боку реакціонерів та панівних кіл, що й спонукало Байрона в 1816 році назавжди покинути батьківщину [7, с. 172].

За кілька місяців перебування в Швейцарії Дж. Г. Байрон створює низку значних поетичних творів, завершує третю частину поеми «Паломництво Чайльд-Гарольда»

(завершальну частину поеми він написав у Венеції 1817 року), пише поеми «Шильонський в'язень» і «Скарга Тассо», працює над філософською драмою «Манфред», яку завершив 1817 року у Венеції. Ці твори, як і близька до них поема «Беппо», написана вже у Венеції, свідчать про зростання епічних тенденцій у його творчості. З уключенням Байрона до руху карбонаріїв ці тенденції стають домінуючими. Поет звертається до найважливіших проблем сучасності, виступає одним із провідних борців проти оплоту міжнародної реакції – Священного союзу [7, с. 174]. Перші місяці перебування поета за межами вітчизни, у Швейцарії, були для нього дуже важкими. Про його похмурі настрої свідчить листування і написані у цей час твори, насамперед одне з найбільших мізантропічних і безнадійних його творінь – драматична поема (як визначив жанр сам автор). Часто її визначають і як філософську драму, а Дж. Г. Байрон у листі до видавця назвав ще «чимось на кшталт поеми в діалогах (білим віршем) або драми». Діалогічність цього твору не зробила його драмою для театру. «Манфред» та інші драматичні твори Дж. Г. Байрона не мали сценічної долі, хоча спроби поставити їх на сцені були [6, с. 331]. За типом героя «Манфред» близький до героїв східних поем. Це, так би мовити, квінтесенція все того ж демонічного характеру, титанічної особистості, абсолютно самотньої у світі, егоцентрика і мізантропа. Але в Манфреді є і фаустівський початок, він видатний учений, який пізнав таємниці наук та розчарувався у науковому знанні, як і в суспільстві, в якому жив [6, с. 331]:

Man.
«Will death bestow it on me?
Spirit.
We are immortal, and do not forget;
We are eternal; and to us the past
Is as the future, present.
Art thou answer'd?» [10, с. 155].

Манфред:
«Дасте ви смерть?»
Дух:
«Нема в нас забуття, бо ми безсмертні,
Ми вічні і для нас живе минуле,
Як і майбутнє...» [4, с. 243].

(Переклад М. Рошківського)

Його зневіра в усіх цінностях буття тотальна. Він не шукає виходу зі своєї безнадії, а мріє лише про забуття. Страждання його такі безмежні, що заспокоєння від них не можна знайти навіть у смерті. Найстрашніші страждання приносить йому трагічне кохання до Астарти, яку він згубив своїми гріховними пристрастями. Абсолютне знання дає Манфреду владу над духами всіх стихій і їхнім повелителем Аріманом, він може покликати фей або парок, та вони не в змозі дати йому забуття чи воскресити Астарту:

Man.
«It gazed on mine, and yet wither'd
I have shed
Blood, but not hers – and yet her
blood was shed –
I saw – and could not stanch it».
[13, с. 194].
Nem.
«Not with my hand, but heart – which broke
her heart –
She's gone, and will not be recall'd;
Her words will be fulfill'd.
Return to the earth» [13, с. 204].

Манфред:
«Не рукою
А власним серцем я розбив їй серце.
Воно в моє заглянуло й зав'яло.
А кров пролляв, хоч не вбивав, а тільки
Проллялась кров її. Хоч я і знав те,
Але не міг спинити» [4, с. 259].
Немезіда:
«Вона пішла й не вийде вже на виклик.
Та буде, що сказала.
Йди на землю» [4, с. 271].

(Переклад М. Рошківського)

Отже, драма «Манфред» – філософське узагальнення екзистенційної сутності буття людини, її образи-символи, фантастичні картини є конструктивним елементом поетики [4, с. 15]. Твори «Манфред» і «Кайн» Дж. Байрона часто розглядали однолінійно як антирелігійні, поза їхньою філософією, складною діалектикою – добра і зла, життя та смерті, бунту й покори, злочину і кари. Жоден із центральних персонажів драм не є кимось цілісним, у них живуть і борються протилежні почуття та думки. Не випадково Дж. Г. Байрона в його час уважали великим психологом. Він зумів відчутти і показати у своїх найзначніших творах суперечливість людської душі і те, що пізніше стане однією з головних тем художньої літератури, – це шлях. Шлях від драми «Кайн» до трагічних героїв творів «Злочин і покарання» або «Брати Карамазові» зовсім не гіпотетичний, а цілком природний [6, с. 339].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драматичні твори Дж. Байрона, О. Пушкіна. – Київ : Задруга, 2007. – 298 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / [авт. Ю. Ковалів]. – Київ : Академія, 2008. – 624 с.
3. Луков В. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. Луков. – Москва : Академия, 2009. – 512 с.
4. Мазепа : [пер. з англ. Н. Жлуктенко]. – Харків : Фоліо, 2005. – 477 с.
5. Михальская Н. История английской литературы / Н. Михальская. – Москва : Академия, 2009. – 480 с.
6. Наливайко Д. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму / Д. Наливайко, К. Шахова. – Київ, 1997. – 464 с.
7. Прокаев Ф. Зарубіжна література / Ф. Прокаев, Б. Кучинський, І. Долганов. – Київ, 1987. – 296 с.
8. Хализев В. Теория литературы : учебник / В. Хализев. – Москва : Высш. шк., 1999. – 398 с.
9. Ференц Н. Основи літературознавства / Н. Ференц. – Київ, 2011. – 432 с.
10. Byron G. G. Manfred. The Harword Classics / G. G. Byron. – New York : Bartleby com, 2001. – 270 p.
11. Lord Byron's Cain : a mystery. – London, 1830. – 432 p.
12. The works of Lord Byron : complete in five vol. Vol. II. – Leipzig : Bernhard Tauchnitz, 1866. – 374 p.
13. The works of Lord Byron : complete in five vol. Vol. IV. – Leipzig : Bernhard Tauchnitz, 1866. – 374 p.

IRYNA REWA

SARCASM IN DRAMA «MANFRED» AND «CAIN» J. G. BYRON

The article analyses a problem of the formation features category «laughter». The philosophical understanding of romance has described in this article. Examples of sarcasm with dramas «Manfred» and «Cain» J. G. Byron have demonstrated on the analysis, generalization and systematization of scientific sources. It provides detailed characteristic individual psychology of author and heroes in dramas «Manfred» and «Cain». The article deals with the history of England, life and work of J. G. Byron. The features of art method and outlook of J. G. Byron have pointed out. The article identified the general aspects of romanticism. The article analyses a concept of «sarcasm» and creative relationship between Ukrainian and foreign literature.

Key words: J. G. Byron, drama, romanticism, poetics, romance, laughter, sarcasm.

Одержано 17.02.2017 р.

УДК 82.09: [821.161.1: 821.111]= 161.1

МАХМУД АЛАТЕЯ*(Николаев)***ГОГОЛЕВСКИЕ МОТИВЫ
В РАССКАЗАХ ГРЭМА ГРИНА**

У статті вперше в українському й англійському літературознавстві досліджується проблема типологічних сходжень мотивів і теми смерті, а також фантастичного у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» та повістях «Вій», «Ніс», «Портрет», «Шинель» Гоголя і ранніх оповіданнях Гріна «Друга смерть», «Кінець свята», «Кращий доказ». Метою дослідження є встановлення спільних і відмінних принципів художнього відображення мотивів смерті та фантастичного у Гоголя і Гріна. Дослідження здійснене з використанням порівняльного аналізу й урахуванням сучасного тлумачення понять «мотив», «лейтмотив», «тема», «фантастичне».

У процесі дослідження встановлено, що обидва письменники проявляють інтерес до смерті й пов'язаних із нею явищ уже в перших своїх творах – Гоголь у «Вечорах на хуторі біля Диканьки», Грін в оповіданнях «Друга смерть», «Кінець свята», «Кращий доказ». Однак якщо у Гоголя смерть присутня як й ігровий елемент («Сорочинський ярмарок»), і лейтмотиви в інших творах, то в аналізованих оповіданнях Гріна смерть із самого початку постає як лейтмотив і як тема. Найбільша схожість у художній розробці мотивів і теми смерті у Гріна спостерігається з більш пізньою повістю Гоголя «Шинель». Фантастичне у Гріна також співвідносне тільки з фантастичним пізніх повістей Гоголя, оскільки Гріну не властивий різновид інфернально-сатанинської та казкової фантастики, такий характерний гоголівським «Вечорам на хуторі біля Диканьки».

Наукова новизна дослідження полягає як у самій постановці проблеми «Гоголь – Грін», що не розглядалася раніше, так і в перспективі вивчення інших типологічних аспектів цієї проблеми.

Ключові слова: *типологія, мотив, тема, релігійність, смерть, мерці, фантастичне.*

Тема «Николай Гоголь и Грэм Грин» ещё не рассматривалась ни украинским, ни английским литературоведением, хотя в типологическом аспекте их творчество открывает значительный простор для выявления определённых сходных доминант художественного мышления.

В самом деле, и Н. Гоголь, и Г. Грин – глубоко религиозные писатели, поклонники христианского культа, правда, в несколько отличных его вариантах – православном и католическом. Православность Гоголя нашла отражение практически во всех его произведениях, особенно заметное в «Тарасе Бульбе», во втором томе «Мертвых душ» и в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Любопытно, что, по свидетельству И. Кайсевича, польского священника и поэта, познакомившегося с Гоголем в 1837 году в Риме, последний «высказал большую склонность к католицизму и к Польше» [6, с. 195].

В свою очередь, католицизм Грина так или иначе сказался во многих его романах («Брайтонский леденец» («Brighton Rock»), «Суть дела» («The Heart of the Matter»), «Сила и слава» («The Power and the Glory»), «Конец одного романа» («The End of the Affair»), «Ценой потери» («A Burnt-Out Case»), «Путешествие с тетушкой» («Travels with My Aunt»),

«Почётный консул» («The Honorary Consul»), «Монсеньор Кихот» («Monsignor Quixote») и в ряде рассказов, в частности таких, как «Воинствующая церковь» («Church militant»), «Визит к Морену» («A Visit to Morin»), «Последнее слово» («The last Word»). Кроме того, можно констатировать и наличие мотивов смерти, фантастического и таинственно мистического у Грина – нарративных элементов, столь характерных для Гоголя.

Не ставя перед собой задачу всестороннего выявления типологических сходжений в нарративных системах Гоголя и Грина, рассмотрим лишь указанные мотивы в аспекте их подобия и различия на материале гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки», повестей «Вий», «Портрет», «Шинель», «Нос» и рассказов Грина «Вторая смерть» («The Second Death»), «Конец праздника» («The End of the Party»), «Лучшее доказательство» («Proove Positive»). Выявление общих мотивов в творчестве двух крупнейших писателей своего времени, предпринимаемое впервые, представляется актуальной и научно значимой задачей.

Термин «мотив» в данной статье используется в традиционной для современной науки трактовке как «простейшая повествовательная единица, ... закреплённая в простейшей словесной формуле» [4, с. 594]; «неделимая смысловая единица, из которой слагается фабула (сюжет)» [5, с. 469]. В этом же ключе, со ссылкой на суждения А. Белецкого, А. Веселовского, Б. Томашевского рассматривается «мотив» и в «Теории литературы» А. Галича, В. Назарца, Е. Васильева [1, с. 163]. Так же понимает «мотив» и французская литературная критика: «В то время, как «тема» является понятием, которое передаёт в обобщённой и зачастую абстрактной манере содержание произведения, ...»мотив» представляет собой его более ограниченный и более конкретный элемент...» [12, р. 279]. Общепринятым является мнение о том, что повторяющиеся мотивы создают «лейтмотив» или «сверхмотив» и что они выступают одним из способов формирования содержания произведения и его подтекста.

Что касается категории фантастического, то при попытках определения его чаще всего обращаются к суждению Ц. Тодорова, согласно которому «фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным. Следовательно, понятие фантастического определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого» [7, с. 18]. Иными словами, фантастическое – это ситуация в художественном произведении, когда в привычном читателю мире, «где нет ни дьяволов, ни силфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами этого мира» [7, с. 17–18]. Однако при этом он выводит за рамки фантастического необычное и чудесное, с чем не согласны другие исследователи, в частности Ж. Финне [10, р. 34–35], Ж. Мальрьё [13, р. 42–47] и Ж. Жакмен, подвергшие теорию Ц. Тодорова довольно резкой критике.

Так, Ж. Жакмен, обращая внимание на неполноту тодоровского суждения, приводит в своей книге «Фантастическая литература» (1974) суждения таких известных специалистов, как М. Шнайдер и П.-Р. Кастекс, которые включают чудесное в сферу фантастического. П.-Р. Кастекс, например, считает, что «фантастическое является оригинальной формой, которую принимает чудесное и сверхъестественное, когда воображение вместо того, чтобы переложить в мифы какую-нибудь логическую мысль, вспоминает о фантомах, встреченных в процессе своих одиноких блужданий. Фантастическое порождается мечтой, суеверием, страхом, угрызениями совести, нервным и ментальным перевозбуждением, опьянением и всеми болезненными состояниями» [11, р. 10].

В целом же можно сказать, что в понятийном плане категория фантастического продолжает оставаться дискуссионной, однако в целях нашей работы можно принять тодордовскую трактовку с учётом суждения П.-Р. Кастекса, дополненную определением фантастического Т. А. Чернышёвой как продукта работы воображения, порождающего «нечто не соответствующее действительности, невозможное, несуществующее, противоестественное» в соотнесённости этого «нечто» с «восприятием его человеческим сознанием в ту или иную эпоху» [8, с. 42–43].

Среди многочисленных мотивов, тем и концептов, формирующих художественный мир гоголевского творчества, выделяются мотивы смерти и мертвецов, зачастую связанные со стихией фантастического, что проявилось уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и нашло дальнейшее развитие в его последующих произведениях. Так, уже в «Сорочинской ярмарке», в которой господствует стихия народного празднества, трижды появляется упоминание о мертвецах, хотя в первых двух случаях для их упоминания используется метонимия. Первое упоминание о мертвече встречается в комической ситуации застигнутых врасплох Хиври, жены Черевика, и попovichа, ведущих любовную игру: «Вареник остановился в горле попovichа... Глаза его выпялились, как будто какой-нибудь выходец с того света только что сделал ему перед сим свой визит» [2, с. 28]. Далее, в восьмой главе, в ещё более комической сцене сплошного переполоха гостей в хате Черевика, вызванной появлением в окне свиной рожи во время рассказа о красной свитке, убегающему в страхе Черевик с горшком на голове вместо шапки чудится, что за ним гонится чёрт. В изнеможении и беспомощности он падает на землю, и Гоголь сравнивает его со «страшным жильцом тесного гроба», который «остался нем и недвижим посреди дороги» [2, с. 33]. И только в третьем случае лежащие на дороге друг на друге Черевик с остатками горшка на голове и Хивря называются «нашими мертвецами» [2, с. 34].

«Выходец с того света», который «на постели твоей уклался спать» [2, с. 44], появляется и в «Вечере накануне Ивана Купалы» в рассказе Фомы Григорьевича об эффектах, которые производили на слушателей истории его деда, который, по уверению рассказчика, «никогда не лгал, и что, бывало, ни скажет, то именно так оно и было» [2, с. 44]. И здесь же впервые речь идёт о подлинной смерти мальчика Ивася, младшего брата любимой девушки героя. Утопленница, то есть мертвец, играет важную сюжетную роль в «Майской ночи, или утопленнице»; мотив смерти становится лейтмотивом в «Страшной мести» и в «Вии».

При этом во всех рассмотренных случаях мотив смерти тесно переплетается с фантастическим началом, которое вторгается в повествование то в образе изгнанного из ада чёрта с его разрезанной на куски красной свиткой, порождающей несчастья, панический страх и комические ситуации («Сорочинская ярмарка»); то в сатанинском образе Басаврюка и его подручных – ведьмы, «безобразных чудищ» с их «дьявольским хохотом» [2, с. 52] («Ночь накануне Ивана Купала»); то в образе ведьмы и русалок («Майская ночь, или утопленница»). Фантастическое, связанное со сверхъестественным, потусторонним, играет важнейшую роль в структуре сюжета «Страшной смерти» (колдун, принимающий разные облики и губящий множество людей; выбегающие вереницами из днепровских вод русалки – «погубившие свои души девы» [2, с. 180]; поднимающиеся из земли «мертвецы от Киева, и от земли Галичской, и от Карпат» [2, с. 184], вонзающие свои зубы в мертвеца-колдуна). В «Вие» также вся история строится вокруг ведьмы-панночки, встающей по ночам из гроба, чтобы отомстить бурсаку Хоме Бруту, сумевшему одолеть её, и призывающей на помощь целые полчища нечистой силы

и чудище из чудищ – Вия, облик которого поражает своей инфернальной фантастичностью. Много потусторонней нечисти и в «Пропавшей грамоте»: тут и черти с собачьими мордами», и разряженные, «словно панночки на ярмарке», ведьмы [2, с. 94], с которыми дед рассказчика играет в пекле в карты, и «сатанинское животное» [2, с. 96], которое выносит деда из пекла.

Фантастическое иного рода, не связанное с нечистой силой, характерно для повестей «Нос», «Портрет» и «Шинель». Любопытно отметить, что мотивы смерти у Грина, как и у Гоголя, появляются уже в его первых публикациях. Более того, три из четырёх первых рассказов Грина, относящиеся к 1929 году, непосредственно связаны с темой смерти («Бессмысленное убийство» («Murder for the Wrong Reason»), «Вторая смерть» («The Second Death»), «Праздник завершается» («The End of the Party»)), равно как и один из двух, опубликованных в следующем году, – «Лучшее доказательство» («Proof Positive»). Причём смерть во всех этих рассказах, кроме детективного «Бессмысленного убийства», сопряжена с явлениями фантастического типа, присущими для повестей Гоголя более позднего периода – «Портрет» (1835–1842), «Нос» (1836), «Шинель» (1841).

Здесь, как у Гоголя, так и у Грина, фантастическое связано прежде всего с таинственными и загадочными, рационально необъяснимыми явлениями. Отделившийся от своего хозяина, майора Ковалёва, нос, самостоятельно разгуливающий по Петербургу; покидающий раму портрет старика-ростовщика или грабящий прохожих и снимающий шинель со своего обидчика-генерала мёртвый Акакий Акакиевич нисколько не вписываются в инфернально-дьявольские явления, но тем не менее относятся к категории фантастического.

Именно к этой разновидности фантастического обращается Грин в указанных рассказах, связанных с темой и мотивами смерти. В основе сюжета каждого из них лежит сверхъестественный случай, не поддающийся объяснению с точки зрения здравого смысла, то есть, согласно Ц. Тодорову, «событие, не объяснимое законами этого мира» [7, с. 18]. В наибольшей мере это выражено в рассказе, точнее, в новелле «Лучшее доказательство». Суть представленной здесь коллизии заключается в том, что некий отставной майор Вивер, служивший в Индии, добивается разрешения сделать сенсационный доклад на общем собрании отделения местного психологического общества, возглавляемого полковником Крэшоу, об одном экстраординарном эксперименте, который «кардинально изменит их представление об относительной ценности материи и сознания» («What hi had to say might alfer their whole view of the relative values of matter and spirit» [9, p. 151]).

Однако его доклад не вызвал удовольствия у слушателей, поскольку отдельные фразы произносились с трудом и одышкой: «Сознание обладает большей силой, чем можно предположить: физиологическое функционирование сердца, мозга и нервов зависит от сознания. Сознание было всем... Сознание значительно более сильное, чем вы можете себе представить ...Сознание бессмертно» [9, p. 151].

После утверждения, что «сознание не умирает после смерти тела и что тело повинуетя лишь воле сознания» («the spirit did not die when the body died, but that the body only moved at the spirit's will») [9, p. 151]), он произносит: «Это лучшее доказательство». И, не договорив фразу «Я сейчас дам вам лучшее док...» («I'll give you... proof pos...» [9, p. 152]), умолкает.

Присутствующий в зале доктор констатирует смерть докладчика, добавляя, что смерть эта наступила неделю назад. Примечательно, что состояние тела докладчика

подтверждает вывод доктора. Вспомним в этой связи, что в гоголевской «Шинели» мертвый герой не только грабит прохожих, но при этом он тоже разговаривает – сцена снимания шинели со значительного лица [2, с. 347].

Фантастические мотивы, связанные со смертью, представлены и в рассказе «Вторая смерть». Находящийся при смерти персонаж рассказывает другу о том, что он умирает второй раз. Первый раз от погребения его спас врач, который остановил похоронную процессию. Теперь герой знает, что он умрёт, потому что когда он пришел в себя, он думал, что мёртв, и это не было похоже на сон или отдых. Поразительным было то, по его словам, что «кое-кто был около меня, целиком вокруг меня, который знал всё. Всех девушек, с которыми я спал. Даже ту девчонку, которая ничего не поняла... И я видел также то, что меня ожидало» («There was someone there all round me. Who knew everything. Every girl I'd ever had. Even that young one who hadn't understood... And I saw was coming to me too» [9, p. 157]).

Героя беспокоит вопрос, был ли он в самом деле мёртв и не повторится ли эта ситуация снова. На заверения друга, что всё было не более чем результатом ночного кошмара, что чудес не бывает, герой возражает, что ведь был же тот, кто излечил множество больных и увечных, кто прикосновением своим вернул слепому зрение – разве это всего лишь вздор?

Спор прерывается смертью героя, однако финал рассказа завершается фантастическим аккордом: повествователь сообщает, что об этой истории он «вспомнил через много лет, когда однажды ощутил на своих веках холодное, как слюна, прикосновение и, открыв глаза, увидел удаляющегося человека, похожего на дерево, окружённое другими деревьями» [9, p. 158].

Логически необъяснимый, иррациональный страх темноты приводит к смерти Френсиса, одного из братьев-близнецов Муртонов на детском празднике при игре в прятки с выключенным светом в рассказе «Конец праздника». Утром ему снится сон, что он умер, и его брат Питер, который по опыту знает, что их мысли часто являются отражением друг друга, испытывает ощущение, будто в комнате неожиданно потемнело и громадная птица обрушилась на них. Все попытки Френсиса избежать этого праздника и попытки Питера оградить брата от игры в прятки заканчиваются неудачей. Питер снова видит образ этой громадной птицы, сформировавшийся в сознании Френсиса, которая закрывает своими крыльями лицо брата. Пытаясь спасти брата, он находит его спрятавшимся под книжной полкой, берет его за руку и шепчет ему успокоительные слова. Когда же включают свет, он видит, что Френсис мёртв, и жалость в нем смешивается с непониманием, «почему пульсации страха его брата продолжают трепетать в нём, несмотря на то, что Френсис находится там, где ему всегда говорили, нет больше ни страхов, ни темноты» [9, p. 166].

Таким образом, рассмотренный нами материал позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся типологии мотивов/тем смерти и фантастического у Гоголя и Грина. Во-первых, оба писателя проявляют интерес к смерти и связанным с ней явлениям уже в первых своих произведениях. Но если у Гоголя смерть присутствует в качестве игрового элемента («Сорочинская ярмарка») и лейтмотивов в других произведениях, то в рассказах Грина смерть с самого начала выступает как лейтмотив и тема.

Во-вторых, наибольшее сходство в художественной разработке мотивов и темы смерти у Грина наблюдается с более поздними повестями Гоголя, особенно с повестью «Шинель». В-третьих, фантастическое у Грина соотносимо лишь с фантастическим

поздних повестей Гоголя, поскольку Грину чужда разновидность inferнально-сатанинской и сказочной фантастики, столь присущей гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки».

Научная новизна исследования заключается как в самой постановке не рассматриваемой ранее проблемы «Гоголь – Грин», так и открывающейся перспективе изучения других типологических аспектов этой проблемы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Е. Васильев ; за ред. Олександра Галича. – Київ : Либідь, 2001. – 488 с.
2. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки ; Ревизор : повести / Н. В. Гоголь. – Харьков ; Белгород : Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2015. – 400 с.
3. Гоголь Н. В. Миргород ; Портрет ; Шинель / Н. В. Гоголь. – Харьков : Прапор, 1975. – 366 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А. Н. Николюкина. – Москва : Интелвак, 2003. – 1600 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – Київ : Академія, 2007, – 752 с. – (Nota bene).
6. Соколов Б. В. Гоголь : энциклопедия / Б. В. Соколов. – Москва : Алгоритм, 2003. – 544 с. – (Русские писатели).
7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров. – Москва, 1977. – 144 с.
8. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышева. – Иркутск, 1985. – 336 с.
9. Greene G. Collected short stories / Graham Greene. – Liberia. : Penguin Books, 1986. – 367 p.
10. Finné J. La littérature fantastique. Essai Sur l'organisation Surnaturelle / Jacques Finné. – Bruxelles : Universite de Bruxelles, 1980. – 216 p.
11. Jacquemin G. Litterature fantastique / Georges Jacquenin. – Paris : Fernand Nathan, 1974. – 179 p.
12. Lexique destermes littéraires / sous la direction de Michel Jarrety. – Paris : Librairie générale Française, 2001. – 475 p.
13. Malrieu J. Le fantastique / Joël Malrieu. – Paris : Hachette, 1992. – 160 p.

MAHMOOD ALATEYA

GOGOL'S MOTIFS IN GRAHAM GREENE'S SHORT STORIES

This article examines the problem of typological convergence of motives and themes of death and N.V. Gogol's *Evenings on a Farm near Dikanka*, *Viy*, *The Nose*, *The Portrait*, *The Overcoat*, and in Graham Greene's short stories, *The Second Death*, *The End of the Party*, *Proof Positive*. In Ukrainian and English literary criticism this investigation was performed for the first time. The aim of the study is to establish the general and great artistic principles of the forms of motifs of death and the fantastic in Gogol's and Greene's works. It gives a detailed analysis and takes into account the modern interpretation of the concept of «motif», «leitmotif», «theme», and «the fantastic». In the course of the research, it is established that both writers show their interest in death and related phenomena already in their first works – Gogol's *In the Evenings on a Farm near Dikanka*, and Green in his stories : *The Second Death*, *The End of the Party*, and *Proof Positive*. But if Gogol's death is presented as a game element, and leitmotifs in other works, then in the analyzed stories of Green, death from the very beginning appears as a leitmotif and as a topic. The greatest similarity in the artistic development of motifs and themes of death in Green is observed in a later narrative of Gogol, *The Overcoat*. The fantasy in Green's works is correlated only with the fantasy of later stories of Gogol, since Green is unfamiliar to a variety of inferno-satanic and the fantasy was inherited in Gogol's *In the Evenings on a Farm near Dikanka*. The study is interesting and of a great help to the aforementioned problem, «Gogol- Greene», and it opens perspectives for further studies of the other topological aspects of this problem.

Key words : death, leitmotif, motif, the dead, the fantastic, theme, typology.

Одержано 3.03.2017 р.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 81-13»712»:140.8

ТЕТЯНА ЛУНЬОВА

(Полтава)

ДО ПИТАННЯ ПРО РОЛЬ ЛІНГВОКОНЦЕПТОЛОГІЇ У РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ПАРАДИГМИ І ФОРМУВАННІ СУСПІЛЬНОГО СВІТОГЛЯДУ

У статті розглядається епістемологічне питання про роль лінгвоконцептології як однієї із сучасних лінгвістичних галузей у просторах наукового пізнання і суспільної свідомості. Об'єктом аналізу є значення лінгвоконцептологічних досліджень для розвитку інших наукових дисциплін і для формування суспільного світогляду. У теоретичному плані розвідка спирається на наявне на сьогоднішній момент теоретико-критичне осмислення розвитку лінгвоконцептології, а її матеріалом є сукупність лінгвокогнітивних студій. Завдяки проведеному аналізу з'ясовано, що в сучасному науковому просторі лінгвоконцептологія виконує подвійну роль. З одного боку, завдяки притаманним їй енциклопедичності й міждисциплінарній спрямованості ця лінгвістична галузь сприяє розвитку наукового знання як у межах власної галузі досліджень, так і в інших галузях науки. Також лінгвоконцептологія робить внесок у становлення методологічного апарату суміжних дисциплін, зокрема літературознавства, надаючи їм свій метод концептуального аналізу. З другого боку, лінгвоконцептологія долучається до зміни об'єктивістської парадигми пізнання суб'єктно орієнтованою парадигмою. У просторі суспільної свідомості лінгвоконцептологія виявляє чутливість до суспільних проблем девальвації цінностей і здатна виконувати роль транслятора суспільно значущих цінностей, тим самим стаючи одним із факторів формування суспільного світогляду.

Ключові слова: лінгвоконцептологія, концепт, епістемологія, наукова парадигма, суспільний світогляд.

Лінгвоконцептологія як наукове вивчення оприявнених у мові концептів сформувалася наприкінці ХХ століття у рамках когнітивного підходу до дослідження мови і нині, у другому десятилітті ХХІ століття, перебуває в стані активного розвитку. Свідченням цього є, по-перше, наявність великої кількості наукових розвідок, присвячених тому чи тому концептові [напр., 1], і динамічна поява нових статей, монографій і дисертацій, об'єктом дослідження яких обрано певний концепт чи концепти [напр., 9; 7; 14], по-друге, публікація аналітико-узагальнювальних праць, де розглядається питання вивчення концептів [11; 12; 13; 10], по-третє, вихід у світ теоретико-критичних робіт, у яких визначаються як здобутки, так і прорахунки лінгвоконцептології [6; 4; 8]. Саме роботи останньої групи спрямовуються на розгляд важливого епістемологічного питання про місце й роль лінгвоконцептології в сучасній науковій

парадигмі і допомагають визначити потенційно перспективні напрямки подальших лінгвокогнітивних досліджень.

Дослідники, які здійснюють теоретико-критичне осмислення розвитку лінгвоконцептології, вказують насамперед на цілий ряд здобутків цього напрямку. Так, О. П. Воробйова виділяє такі досягнення концептології в «її лінгвістичному та лінгвопоетологічному вимірах» [6, с. 11]: «...формування самої галузі досліджень, визначення її ключового поняття, тобто концепту, і способів його маніфестації, побудова типології концептів, розробка алгоритму їх моделювання» [6, с. 12]. С. Г. Воркачов стверджує, що «лінгвоконцептологія на сьогодні є науковим напрямком, який повною мірою відбувся, про що свідчить, окрім наявності сформованого категоріального апарату та напрацьованих методологічних алгоритмів дослідження, цілий ряд непрямих ознак: поява навчальних курсів та посібників, вихід у лексикографічну практику – поява словників концептів, осмислення в термінах лінгвоконцептології практики перекладу, а також вихід у лінгводидактику» [4]. Як бачимо, лінгвоконцептологія виформувалася в сучасній науковій парадигмі як повноцінна дисципліна і знайшла прикладне застосування.

Аналізуючи недоліки концептології, О. П. Воробйова розмежовує прорахунки галузі в цілому і помилки окремих дослідників. До основних проблем концептології належить «домінування інвентаризаційного підходу» при описі концептів [6, с. 27], що спричиняється до «втрати бачення системотвірних зв'язків, важливих не лише для розкриття механізмів взаємодії концептів, а й для розуміння динаміки концептуальної картини світу в цілому та на окремих її ланках» [6, с. 27]. Аналогічно й С. Г. Воркачов зазначає, що «кінцева мета лінгвоконцептології: встановлення єдиної універсальної системи лінгвоконцептів через вивчення окремих концептів та окремих національних концептосфер та їх подальше зіставлення на сьогоднішній момент не досягнута» [4]. Помилки окремих дослідників, як-от «підміна при аналізі концептів ментального власне мовним і, навпаки, відірваність від мовного субстрату, незнання першоджерел, покликання не на ключових когнітологів <...>, невміння реконструювання концептуально-тропеїчної моделі та вибудовувати класифікації» є рядом суб'єктивних прорахунків, які призводять до «дискредитації самого когнітивного підходу в лінгвістичних та лінгвопоетологічних студіях», а тому потребують безумовного усунення [6, с. 28].

Як бачимо, зусиллями провідних лінгвоконцептологів здійснений глибокий і посутній аналіз статусу лінгвоконцептології як окремої галузі знання у сучасній науковій парадигмі. Водночас питання про роль лінгвоконцептологічних досліджень у розвитку інших наукових дисциплін і формуванні суспільного світогляду наразі не отримало детального розгляду – у науковій літературі зустрічаємо лише окремі спостереження і зауваження із цього приводу. Так, С. Г. Воркачов зазначає, що сучасна затребуваність лінгвоконцептології детермінується наявністю в лінгвоконцептологічних дослідженнях «певного «надзавдання»: виявлення (підтвердження чи спростування) даних про структуру і наповнення етнічного менталітету носіїв певної лінгвокультури» [4]. І. О. Голубовська вказує на те, що лінгвоконцептологія має суспільну значущість, оскільки, на думку дослідниці, лексикографічна кодифікація опрацьованих в українській лінгвоконцептології концептів допомогла б «визначитися із проблемами етнонаціональної самоідентифікації у контексті тих цивілізаційних змін, які наразі переживає Україна» [8, с. 157].

Зважаючи на недостатній аналіз ролі лінгвоконцептологічних досліджень у сучасній парадигмі знання та сфері суспільної свідомості, у нашій розвідці поставлено за мету визначити значущість цього лінгвістичного напрямку для більш широкої, тобто не лише мовознавчої, наукової спільноти, а також для суспільства в цілому. Матеріалом дослідження обрано лінгвокогнітивні статті, монографії, дисертації. У роботі застосовано методи аналізу, зіставлення, узагальнення.

Для визначення ролі лінгвоконцептологічних досліджень у науковому просторі доцільно виділити характерні риси цих студій в аспекті того, як здійснюється здобування нового знання. Однією з питомих рис лінгвоконцептологічних робіт є «спрямованість на розширення й поглиблення загальногуманітарного знання» [12, с. 7–8], завдяки чому вони володіють «значно більшою пояснювальною силою щодо універсальних і етноспецифічних характеристик культури, мовної свідомості, сценаріїв комунікативної поведінки, шляхів і способів трансферу знання» [12, с. 7–8]. Власне, саме ця спрямованість і дозволяє лінгвоконцептології просуватися до вирішення свого «надзавдання» (за С. Г. Воркачовим – див. вище), яке виходить за рамки традиційних лінгвістичних завдань опису структури та функціонування мови і стосується тих питань про етнічний менталітет, які становлять не лише інтелектуальне завдання, а й мають суспільну значущість, оскільки їхні результати здатні впливати на етноідентифікацію та етносамоідентифікацію.

Більше того, лінгвоконцептологія чутливо реагує на морально-духовну ситуацію в суспільстві. Так, С. Г. Воркачов відмічає, що зацікавленість цього наукового напрямку концептами, співвідносними з поняттям духовної цінності (уявлення про добро і зло, прекрасне і потворне, справедливість, смисл історії тощо) є симптоматичною, «оскільки проблема цінностей, як правило, завжди виникала в епохи знецінювання культурної традиції та дискредитації ідеологічних засад суспільства» [5, с. 17]. Отже, аналізуючи концепти, які втілюють духовні цінності, й оприлюднюючи результати своїх досліджень (що в сучасному інформаційному суспільстві здійснюється швидко і досягає великої аудиторії), лінгвокогнітивісти більш чи менш свідомо долучаються до творення духовного виміру існування суспільства.

Деякі дослідники вказують не лише на здатність, а й на обов'язок лінгвоконцептології виконувати важливе суспільне завдання. І. О. Голубовська пише про те, що «з огляду на сучасний соціально-політичний контекст варто звернутися до вивчення українських концептосимволів онімічної природи на кшталт «Карпати», «Дніпро»; «Оранта»; «Запорізька Січ»; «Тарас Шевченко»; «Богдан Хмельницький» ...» [8, с. 157].

Лінгвоконцептологія, спрямовуючись на розширення і поглиблення знання, характеризується також «залученням до сфери опису методологічного потенціалу і банку даних різних наукових галузей» [12, с. 8]. Зокрема, вивчаючи той чи той концепт, дослідники використовують надбання, пов'язані з аналізом відповідного поняття в суміжних дисциплінах, як-от філософії, культурології, психології тощо. Наприклад, досліджуючи концепт ЩАСТЯ в концептосфері російської культури, С. Г. Воркачов розглядає уявлення про щастя в західноєвропейських філософських текстах [5, с. 53–78]. О. О. Борисов, вивчаючи концепт СТРАХ, об'єктивований у лексиці англійської мови, вдається до використання даних психології [3, с. 185–186]. Б. Бірвежонек для аналізу концепту ЛЮБОВ, об'єктивованого в англійській мові, опрацьовує дані цілого ряду дисциплін від філософії до нейробіології [16, с. 5–21].

Такий підхід повною мірою узгоджується з ключовими принципами когнітивної семантики, згідно з якими: 1) «семантична структура є концептуальною структурою» і 2) «репрезентація значення є енциклопедичною» [17, с. 153], що означає таке: 1) значення, які конвенційно асоціюються зі словами та іншими мовними одиницями, можуть бути прирівняні до концептів [17, с. 158] і 2) семантична структура (значення мовних одиниць) має енциклопедичну природу, а тому є не чіткою словниковою дефініцією, а «точкою доступу» до всього обсягу знання, пов'язаного з певним концептом (за Р. Ленекером) [17, с. 160].

Іншими словами, лінгвоконцептологія, залучаючи до власного дискурсу дані інших наукових галузей, по-перше, отримує можливість адекватного моделювання знання, енциклопедичного за своєю природою, а по-друге, сама продукує знання, яке має, так би мовити, «природну» енциклопедичну форму, бо не зводиться до застосування вузькоспеціальних термінів і моделей. Г. Г. Слишкін убачає у міждисциплінарності лінгвістичних досліджень свідчення переходу науки про мову на якісно вищий ступінь пізнання дійсності, оскільки саме міждисциплінарність дозволяє адекватно описувати складні об'єкти [13, с. 14], до яких, безперечно, належать омовлені концепти.

В епістемологічному ракурсі надзвичайно цікавою видається певна паралель, що простежується між сучасними лінгвоконцептологічними розвідками і науковими трактатами XVII–XVIII століть. Аналізуючи характерні риси наукового світогляду, видатний інтелектуал Джон Фаулз писав, що в зіставленні з науковим дискурсом XX століття наукові розвідки довікторіанської епохи XVII–XVIII століть видаються застарілими нісенітницями, бо містять особисті інтерполяції і часто змішують гуманітарні дискурси та точні науки, наприклад, у трактаті про лісівництво можуть використовуватися цитати з Горация чи Вергілія [18, с. 39]. Такий незвичний для сучасних науковців підхід дозволяв ученим довікторіанської епохи повною мірою передавати не схематизований і редукований, а цілісний досвід пізнання [18, с. 39–40]. Оскільки повсякденний досвід людини є цілісним і синтетичним, включає в себе складну багатоманітність того, що згадується і сприймається, різне поєднання часів і місць, особистої і суспільної історії, поствікторіанська редукаціоністська і схематизувальна наука виявилася безпорадною у передачі цієї складної багатоманітності [18, с. 40–41]. Сучасна лінгвоконцептологія, залучаючи різні дискурси до творення власного дискурсу, певною мірою відновлює ту давню інтелектуальну традицію XVII–XVIII століть, яка вможливила більш цілісний опис складного об'єкта дослідження, яким є мова у її зв'язку з культурою та людиною-носієм цієї культури. Симптоматично, що найкращі лінгвоконцептологічні студії, наприклад, широковідомий «Словник російської культури» Ю. С. Степанова [15], становлять не лише суто науковий інтерес – такі наукові праці захоплюють читача подібно до того, як приворожують його високохудожні літературні твори.

Лінгвоконцептологія дозволяє собі привнести емоції в процес наукового пізнання. Так, учені визнають «вагомість явища «переживання», яке втілює нерозривність когнітивних та емоційних процесів» [6, с. 18]. З одного боку, дослідники вивчають вплив емоцій на процеси розуміння [6, с. 18–19], а з другого боку, лінгвоконцептологи експліцитно вказують, що їхню роботу стимулювали не лише інтелектуальні завдання, а й емоційні переживання. Наприклад, у передмові до своєї монографії про концепт ЛЮБОВ, репрезентований в англійській мові, Б. Бірвезонек зазначає: «У певному розумінні я хочу подякувати всім людям, яких я зустрів протягом свого життя, за те, що вони навчили мене, якою важливою є любов» [16, с. 14]. І далі: «Й останнє, але не в останню чергу, я повинен згадати мою дружину Мірку, мого сина Тітуса і дочку Елу за їхню толерантність, терпіння, тепло та натхнення. Без них мені було б майже ні про що писати, бо саме вони насправді навчили мене, що означає любити і бути любимим» [16,

с. 14]. Як бачимо, особисте життя і наукова робота, інтелектуальний стимул і емоційний досвід переживаються у єдності й відповідно описуються.

Якщо зважити на те, що оприлюднені лінгвокогнітивні праці, присвячені аналізу ціннісно значущих у культурі концептів (наприклад, того ж концепту ЛЮБОВ), поряд зі зрілими вченими читаються дослідниками-початківцями, то виявляємо, що такі лінгвокогнітивні розвідки мають потужний потенціал для формування світогляду молодих особистостей. Подібно до кращих літературних творів (зокрема, поезій і романів про любов), ці студії допомагають осягнути складні особисті емоції і піднятися в переживанні їх до висот людського духу, що були досягнуті видатними особистостями.

У методологічному плані лінгвоконцептологія «поповнює методологічний апарат мовознавства інновативними методами, прийомами і процедурами та збагачує його новим емпіричним матеріалом, який можна використовувати далі в лінгвокогнітивних, лінгвокультурологічних, лінгвопрагматичних та інших дослідницьких напрямках» [12, с. 8]. Окрім того, метод концептуального аналізу, засвідчивши свою продуктивність у лінгвоконцептології, запозичується іншими науковими дисциплінами, зокрема літературознавством [2], подібно до того, як у свій час метод структурної лінгвістики був використаний цілим рядом дисциплін.

Підбиваючи підсумки здійсненого аналізу, доходимо висновків, що в сучасній науковій парадигмі лінгвоконцептологія відіграє подвійну роль. По-перше, завдяки своїм енциклопедичності й міждисциплінарній спрямованості лінгвоконцептологія сприяє розвитку наукового знання як у межах власної галузі досліджень, так і в інших галузях науки. Надаючи свій метод аналізу концептів для використання іншим дисциплінам, лінгвоконцептологія долучається до розвитку їхнього методологічного апарату. По-друге, приділяючи велику увагу емоційному аспекту пізнання, лінгвоконцептологія прилучається до витіснення традиційної об'єктивістської парадигми і заміни її суб'єктно орієнтованою парадигмою, що активно відбувається в усіх галузях знання. Особливе значення для суспільства лінгвоконцептологія має завдяки своїм здатностям чутливо реагувати на морально-духовну ситуацію в суспільстві і виконувати важливе суспільне завдання, долучаючись до формування суспільного світогляду, особливо в аспекті етнічної та національної ідентифікації, а також беручи участь у транслюванні концептів, які втілюють суспільно значущі цінності. Оскільки лінгвоконцептологія є надзвичайно динамічною дисципліною, безумовний науковий інтерес становить продовження дослідження її розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антология концептов : в 3 т. [под. ред.: В. И. Карасика, И. А. Стернина]. – Волгоград : Парадигма, 2005–2016. – Т. 1. – 352 с. ; т. 2. – 356 с. ; т. 3. – 381 с.
2. Антология художественных концептов русской литературы XX века / [ред. и авт.-сост. Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан]. – Москва : ФЛИНТА, 2013. – 356 с.
3. Борисов А. А. Эмоциональный концепт СТРАХ в лексике английского языка / А. А. Борисов // Лингвоконцептология: перспективные направления : монография / авт. кол. : А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьева ; под ред.: А. Э. Левицкого, С. И. Потапенко, И. В. Нейдановой. – Луганск : Изд-во ГУ ЛНПУ имени Тараса Шевченко, 2013. – С. 184–198.
4. Воркачев С. Г. Российская лингвокультурная концептология: современное состояние, проблемы, вектор развития [Электронный ресурс] // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2011. – Т. 70. – № 5. – С. 64–74.– Режим доступа : <http://lincon.narod.ru/articles.htm/> (дата обращения: 25.11.2016). – Назв. с экрана.
5. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт. – Москва : Гнозис, 2004. – 236 с.
6. Воробьева О. П. Концептология в Украине: обзор проблематики / О. П. Воробьева // Лингвоконцептология: перспективные направления : монография / О. П. Воробьева ; авт. кол. : А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьева ; под ред. А. Э. Левицкого, С. И. Потапенко, И. В. Нейдановой. – Луганск : Изд-во ГУ ЛНПУ имени Тараса Шевченко, 2013. – С. 10–37.

7. Глухова Л. О. Вербалізація концепту EDUCATIONAL MANAGEMENT в сучасній англомовній картині світу : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 / Глухова Людмила Олександрівна. – Дніпропетровськ, 2016. – 212 с.

8. Голубовська І. О. Сучасна українська лінгвоконцептологія: стан і перспективи розвитку [Електронний ресурс] / І. О. Голубовська // Актуальні проблеми філології і перекладознавства. – 2016. – Вип. 10 (1). – С. 151–159. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2016_10\(1\)__32/](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2016_10(1)__32/) (дата звернення: 27.11.2016). – Назва з екрана.

9. Заньковська Г. Д. Вербалізація концепту КОНФЛІКТ (на матеріалі сучасного політичного дискурсу) / Г. Д. Заньковська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2013. – Вип. 68. Філологічні науки. – С. 204–207.

10. Іващенко В. Л. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології) : монографія / В. Л. Іващенко. – Київ : Дмитро Бураго, 2006. – 328 с.

11. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А. П. Мартинюк. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. – 196 с.

12. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя : Прем'єр, 2008. – 332 с.

13. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Слышкин Геннадий Геннадьевич. – Волгоград, 2004. – 322 с.

14. Смоляна Т. А. Концепт «Ordnung», вербалізований німецькомовною максимією [Електронний ресурс] / Т. А. Смоляна // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. – 2016. – Вип. 10 (3). – С. 65–71. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2016_10\(3\)__15/](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2016_10(3)__15/) (дата звернення: 25.11.2016). – Назва з екрана.

15. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.

16. Bierwiazzonek B. A Cognitive Study of the Concept of LOVE in English / B. Bierwiazzonek. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002. – 228 p.

17. Evans V. Cognitive Linguistics: An Introduction / Vyvyan Evans, Melanie Green. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 830 p.

18. Fowles J. The Tree / John Fowles – London : Vintage, 2000. – 94 p.

TETYANA LUNYOVA

ON THE ROLE OF LINGUOCONCEPTOLOGY IN THE DEVELOPMENT OF THE MODERN SCIENTIFIC PARADIGM AND FORMATION OF THE WORLDVIEW OF A SOCIETY

The article addresses the epistemological question of the role of linguoconceptology as one of the modern linguistic disciplines in a broader context of scientific knowledge and still broader context of the worldview of a society. The aim of the research is to reveal the significance (if any) of the linguoconceptological studies for the development of other branches of science and the worldview of a society. The theoretical foundation of this study is established through the analysis of the critical assessment of linguoconceptology performed by the key figures in this discipline. The data for the research was collected from articles, books and PhD theses devoted to the linguoconceptological study of different concepts verbalized in various languages. The investigation has revealed that linguoconceptology performs two functions in the modern science. On the one hand, being encyclopedic and interdisciplinary by its nature, linguoconceptology contributes to the development of scientific knowledge within its own research area as well as in other domains. Besides, linguoconceptology lends its method of conceptual analysis to other disciplines, for example literature studies, and in this way it supports the advances of their methodology. On the other hand, linguoconceptology partakes in the paradigm shift from objectivity to acknowledging subjectivity in the scientific research. In the realm of the worldview of a society linguoconceptology firstly turns out to be sensitive to the crisis of the social values and secondly it can transfer social values and thus it becomes one of the factors that shape the worldview of a society.

Key words: *linguoconceptology, concept, epistemology, scientific paradigm, worldview of a society.*

Одержано 8.12.2016 р.

УДК 811.111

ВАЛЕНТИНА ВОСКОБОЙНИК*(Полтава)***ОСНОВНІ ЗАСАДИ КОГНІТИВНОЇ ДЕРИВАЦІЙНОЇ
МОРФОЛОГІЇ**

У статті розглядаються основні принципи окремої галузі лінгвістичних досліджень – когнітивної дериваційної морфології, яка досліджує вплив когнітивних механізмів на способи утворення лексичних одиниць. Метою дослідження є визначення основних принципів цієї галузі. Автор вивчає особливості формування когнітивної дериваційної морфології, визначає її методологічні засади (роботи О. С. Кубрякової, Ю. М. Караулова, Р. Лангакера, Дж. Лакоффа, М. Мінського), основну одиницю й поняття, а також формулює шість принципів, які засновані на принципах когнітивної граматики. До основних понять когнітивної дериваційної морфології належать фрейм, слот та пропозиція. Її основною одиницею є похідне слово, що складається з похідної основи і дериваційної морфеми.

Ключові слова: когнітивна граматика, когнітивна морфологія, когнітивна дериваційна морфологія, фрейм, слот, пропозиція.

Розвиток сучасної лінгвістики в руслі антропоцентричної парадигми спонукає до вивчення мови з точки зору її участі в пізнавальній діяльності людини. Дослідженням процесів отримання, відображення та зберігання інформації в мовних формах займається когнітивна лінгвістика. На сьогодні ми можемо виділити окремі напрями наукових пошуків у галузі когнітивної лінгвістики, які займаються вивченням різних аспектів мови, зокрема дослідження особливостей отримання, обробки та збереження інформації людською свідомістю. Серед них когнітивна граматика (Дж. Лакофф, Р. Лангакер, Д. Факоньє, Ч. Філлмор, О. С. Кубрякова, В. І. Герасимов), когнітивна семантика (М. М. Болдирев, О. В. Рахіліна, А. Ченкі, А. Вежбицька, Р. Джакендофф), когнітивна ономазіологія (С. А. Жаботинська, О. О. Селіванова), когнітивна концептологія (С. Г. Воркачов, В. Л. Іващенко, В. І. Карасик, Л. П. Науменко, А. М. Приходько), когнітивна прагматика (Є. В. Бондаренко, О. І. Морозова, Н. В. Слухай, І. С. Шевченко, Т. ван Дейк). Одним із напрямів когнітивістики, який залишається ще мало розробленим на сучасному етапі, є когнітивна граматика. Вона досліджує вплив когнітивних механізмів на формування й функціонування граматичних структур.

Теоретичні засади когнітивної граматики були сформульовані Р. Лангакером. У своїх працях на підставі аналізу значної емпіричної бази Р. Лангакер доводить зв'язок між граматиною і семантикою [9, с. 81]. Граматика є символічним елементом, який забезпечує структурування відображення певного змісту і за своїм характером є абстракцією. В основі символу лежить конкретний образ. На думку лінгвіста, когнітивна граматика розрізняє три основні мовні структури: семантичну, фонологічну і символічну, при цьому остання поєднує дві попередні і є двополюсною, оскільки складається із семантичного і фонологічного полюсу [9, с. 76].

Когнітивна граматика спирається на теорії функціональної (О. В. Бондарко, М. А. Кобріна, О. С. Кубрякова, Н. А. Слюсарєва), семіологічної (Ю. С. Степанов) і

функціонально-семіологічної (М. М. Болдирев) граматики. О. С. Кубрякова говорить про те, що морфологія пов'язана з пізнавальними процесами і служить відображенню і передачі їхніх результатів. Відповідно, «функції морфології виявляються не на рівні морфем, але на рівні цілісних морфологічних структур, які репрезентують різні класи слів» [2, с. 25]. Саме в цьому виявляється зв'язок морфології з фіксацією, класифікацією. Когнітивна морфологія дає можливість структурувати концептуальний зміст за допомогою морфологічних категорій і форм.

Когнітивна граMATика поділяється на когнітивну морфологію та когнітивний синтаксис. Останній вивчає процеси модифікації значення в структурі речення та особливості конструювання макроподії на основі кореляційних зв'язків між окремими фрагментами об'єктивної дійсності і не входить у коло нашого дослідження. Предмет нашого дослідження – це когнітивна дериваційна (словотворча) морфологія як частина когнітивної морфології. До основних завдань когнітивної морфології належать установлення когнітивних механізмів, які впливають на формування різновидів морфем (лексичних, лексико-граматичних, флексійних та дериваційних), їхня роль у словотворі, особливості творення та функціонування окремої граматичної одиниці. Когнітивна морфологія – це молода галузь наукових пошуків, яка розглядає граматичні одиниці як результат концептуалізації й категоризації інтеріоризованої дійсності та досвіду людини.

Вивчення морфологічних структур потребує певної систематизації, тому можна виокремити такі напрями дослідження в руслі когнітивної морфології:

- когнітивна флексійна (формотворча) морфологія, яка досліджує вплив когнітивних механізмів на спосіб поєднання лексичної одиниці та граматичної морфеми (напр., кореня слова та закінчення як його граматичного показника);
- когнітивна дериваційна (словотворча) морфологія, яка розглядає вплив когнітивних механізмів на способи творення лексичних одиниць;
- когнітивна морфологія частин мови, яка досліджує роль когнітивних процесів у формуванні концептуальної основи різних частин мови, адже частиномовні відмінності залежать від того, як ми сприймаємо та структуруємо різні природні процеси і явища.

Метою нашого дослідження є виявлення основних засад когнітивної дериваційної (словотворчої) морфології, яка розглядає словотвірні одиниці як такі, що містять не лише інформацію в упорядкованому вигляді, але й виражають знання, котрі породжують концептуальний і мовний світ. Методологічною базою нашого дослідження стали основні положення та поняття когнівістики, найбільш чітко сформульовані в працях таких лінгвістів, як Ю. М. Караулов, О. С. Кубрякова, Дж. Лакофф, Р. Лангакер, М. Мінський, Д. Факоньє та деяких інших.

Когнітивна галузь науки про мову частково запозичила та частково розробила метамову, яка була освоєна теоретично і використана на практиці в системах інтелектуальної, здебільшого автоматизованої, обробки інформації [4]. Основні поняття цієї метамови, такі як «фрейм», «слот» та «пропозиція», успішно застосовуються в когнітивній словотвірчій морфології. Фрейм розглядається як «структура, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості (пам'яті) людини або інтелектуальної системи і призначена для ідентифікації нової ситуації, що базується на такому ситуативному шаблоні» [6, с. 323]. Структурування знань у вигляді фреймів дозволяє співвідносити найрізноманітніші продукти людського мислення, що набувають упродовж розумової практики людства різних форм, які є знаннями людини про дійсність. Слот (або, за термінологією М. Мінського, термінал) – це елемент фрейму, орієнтований на

конкретизацію якогось одного аспекту фрейму за допомогою заповнення характерними прикладами або даними [6, с. 323]. Слот визначає адекватні умови, що сприяють розкриттю фрейму, а ці умови, у свою чергу, породжують конкретні судження. Судження, що включені в певну логічну модель і розглядаються як елементи знання, спираються на пропозиційні структури, які є структурно-логічними схемами. Конкретні реалізації цих схем ми називаємо пропозиціями. Реалізація пропозиційних структур на семантичному рівні наочно демонструє системні смислові та дериваційні зв'язки між різними значеннями похідних одиниць або між значеннями базового і похідного слів. Ці зв'язки об'єднують лексико-семантичні варіанти слова в межах багатозначної одиниці або окремі деривати всередині одного словотвірного типу чи гнізда.

Основною одиницею когнітивної дериваційної морфології є похідне слово, основа якого складається із твірної основи та словотворчої морфеми. Похідне слово – центр, точка перетину формальних та семантичних зв'язків.

Сформулюємо основні принципи когнітивної дериваційної морфології, які, на нашу думку, мають базуватися, головним чином, на принципах когнітивної граматики.

1. Першим принципом є вивчення похідних одиниць через призму людського досвіду, пізнавальні процеси людини та її бачення світу, адже в значеннях слова відображаються не лише процеси, явища, предмети, ознаки, але й фрагменти людського досвіду або знання [5, с. 131]. Навіть якщо значення словотворчого форманта і має обмежену мовну репрезентацію, він як компонент слова несе в собі певну ідею, що в стислій формі відображає людський досвід, зокрема й той, що не виражений експліцитно. Так, суфіксальна морфема *-er* зі значенням агентивності може поєднуватися лише з основами дієслів, які позначають різновиди людської діяльності, притаманні людям (професійну, фізичну або розумову): *teacher – a person who teaches, admirer – someone who admires, runner – a person who runs, observer – a person who observes smth* [10].

2. Другий принцип ураховує наявність у похідних одиниць прототипових структур. Прототипова категорія забезпечує включення членів до певної категорії на основі лише їхньої часткової віднесеності, часто лише за деякими ознаками. Наш досвід виражається у формі категорій. Ми не можемо «вийти за межі наших категорій і мати некатегоризований або неконцептуалізований досвід... Кожен прототип – це нейтральна структура, яка дозволяє нам виконувати усвідомлене нами завдання, пов'язане з цією категорією» [8, с. 19].

У процесі категоризації беруть участь словотворчі морфеми, для яких характерне власне категоріальне значення [1, с. 19; 5, с. 132]. У результаті процесу категоризації або класифікації позначуваного частиною його значення має стати значення однієї з наявних у мові ономасіологічних категорій, тобто або значення предметності чи опредмеченості (при віднесенні позначуваного до класу іменників або будь-якого із семантичних розрядів цієї частини мови), або значення процесуальності (при віднесенні позначуваного до класу дієслів або іншого розряду цього класу), або, нарешті, значення ознаковості (при віднесенні позначуваного до класу прикметників або прислівників або їхніх підкласів) [3, с. 101–102]. Так, суфіксальна морфема *-ish* поєднується з основами прикметників, які належать до лексико-семантичного розряду характеристики кольору, напр.: *reddish – somewhat red, tinged with red; greenish – somewhat green, tinged with green* [10].

3. Третім принципом когнітивної дериваційної морфології є залежність словотвірної структури слова від специфіки конкретної мови, наприклад, британський

варіант суфіксальної морфеми зі значеннями «стан», «якість» -*our* в американському варіанті англійської мови відповідає суфіксу -*or*, який також є суфіксом предметності та агентивності, напр.: *honour (BrE) – honor (AmE), behaviour (BrE) – behavior (AmE)*.

4. Четвертий принцип передбачає аналіз похідних лексичних одиниць з урахуванням їхньої семантики, оскільки словотвірні правила частково зумовлені семантичними властивостями їхніх словотворчих формантів. Прикладом дії цього принципу є англійський суфікс числа іменників -*s*, який може утворювати множину лише від злічуваних іменників (назви істот, речей, предметів), наприклад: *foxes, tables, coats, pens, apples*.

5. П'ятий принцип когнітивної дериваційної морфології полягає в урахуванні способів інтеріоризації дійсності при характеристиці словотвірної структури. Словотвірні категорії слід вивчати «у зв'язку з когнітивними здібностями людини, що проявляються в проникненні в суттєві структури лексичних і словотворчих категорій» [5, с. 129]. Кінцевою метою лінгвістичного опису є дослідження тих механізмів, які забезпечують можливість структурувати лексичні одиниці в певній відповідності на рівні генотипів і архитипів. Ми можемо розуміти значення незнайомих або нових слів, виходячи зі значень їхніх компонентів, наприклад, новоутворення *clintonomics* («*the trend that considers investment in education and worker training the key to raising productivity, growth and living standards*» [7, с. 70]) можна легко зрозуміти за аналогією з назвами наукових напрямів або підходів з подібною словотвірною будовою (*economics, politics, mathematics*).

6. Схематичний характер є шостим принципом когнітивної дериваційної морфології. Образи представляються у вигляді схеми. Коли ми використовуємо словотворчі форманти, то вибираємо певну схему для оформлення усвідомленої ситуації в мовленні. Ці уявні схеми беруть участь в утворенні ширших, складніших і динамічніших схем у нашій свідомості. Схеми – це фрейми, створені несвідомо в нашому мисленні в результаті нашого фізичного досвіду в тривимірному просторі. Р. Лангакер підкреслює важливу роль сенсорного образу в концептуальній структурі, який він розглядає як наявність відповідної когнітивної події за відсутності зовнішнього стимулювання [9, с. 111]. Візуальний образ викликає в нашій свідомості певну форму об'єкта, а наше поняття про нього передбачає форму слухового образу, тобто як цей об'єкт звучить. Це, у свою чергу, створює певний образ, необхідний для оформлення думки в процесі комунікації (слово, речення), наприклад, слово *cleaner* несвідомо викликає образ жінки, яка прибирає, що, у свою чергу, активізує морфологічну структуру (основа дієслова + суфікс діяча -*er* (V + -er → N)), яка необхідна для вираження цього образу під час усного чи письмового спілкування. Досить часто у нас виникають моторні образи, які виявляють моторну реакцію. Різні мови формують різні образи, на основі яких формуються різні словотвірні моделі.

Таким чином, розвиток когнітивної лінгвістики забезпечує формування окремих напрямів наукових пошуків, які поєднують декілька сфер знань. Одним із них є когнітивна дериваційна морфологія, яка вивчає вплив когнітивних механізмів на способи творення похідних одиниць, базуючись на власних принципах та використовуючи такі терміни, як «фрейм», «слот» і «пропозиція». Перспективами наукових студій можна вважати когнітивне словотвірне моделювання похідних слів окремих мов та субмов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архипов И. К. О словообразовательной категории / И. К. Архипов // Общие проблемы строения и организации языковых категорий : материалы науч. конф. – Москва, 1998. – С. 19–22.

2. Кубрякова Е. С. Когнитивные аспекты морфологии: памяти В. Н. Ярцевой / Е. С. Кубрякова // Язык: теория, история, типология. – Москва : Наука, 2000. – С. 22–27.
3. Кубрякова Е. С. Типы языковых значений: семантика производного слова / Е. С. Кубрякова. – Москва : Наука, 1981. – 200 с.
4. Минский М. Структура для представления знаний / М. Минский // Психология машинного зрения. – Москва : Мир, 1978. – С. 250–338.
5. Полюжин М. М. Функціональний і когнітивний аспекти англійського словотворення / М. М. Полюжин. – Ужгород : Закарпаття, 1999. – 240 с.
6. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінолог. енцикл. / О. Селіванова. – Полтава ; Київ : Довкілля, 2006. – 716 с.
7. Трофимова З. С. Словарь новых слов и значений в английском языке / З. С. Трофимова. – Москва : АСТ : Восток-Запад, 2006. – 320 с.
8. Lakoff G. Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought / G. Lakoff, M. Johnson. – New York : Basic Books, 1999. – 624 p.
9. Langacker R. W. Foundations of cognitive grammar : theoretical prerequisites / R. W. Langacker. – Stanford : Stanford University Press, 1987. – 516 p.
10. New Webster's dictionary and thesaurus of the English language. – Danbury : Lexicon Publ. Inc., 1993. – 1150 p.

VALENTYNA VOSKOBOINYK

FUNDAMENTALS OF COGNITIVE DERIVATIONAL MORPHOLOGY

The article considers foundations of a separate branch of linguistic investigation called cognitive derivational morphology which studies the impact of cognitive mechanisms on the methods of word-formation of lexical units. The aim of this research is to define main principles of this branch. The author describes the peculiarities of formation of cognitive derivational morphology; identifies its methodological basis (works by O. Kubryakova, Y. M. Karaulov, R. W. Langacker, G. Lakoff, M. Minskiy), main unit and terms; she also determines six principles which are based on the principles of cognitive grammar. The main terms used in cognitive derivational morphology are frame, slot and proposition. Its main unit is a derived word consisting of a derivational base and a derivational morpheme. The article is of interest to university teachers, students of philological departments and linguists.

Key words: *cognitive grammar, cognitive morphology, cognitive derivational morphology, frame, slot, proposition.*

Одержано 16.01.2017 р.

УДК 81'373.612.2:811.111'42

ВІКТОРІЯ КРАВЧЕНКО

(Полтава)

АНТРОПОМОРФНА МЕТАФОРІКА В СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

У статті розглядаються антропоморфні метафори в англійському політичному дискурсі. Мета дослідження полягає у вивченні того, як політичні метафори представляють концепт ЄВРОПА в цьому типі дискурсу. За методологічну базу дослідження взято теорію концептуальної метафори Дж. Лакоффа й М. Джонсона. Проведений аналіз дозволив виокремити деякі семантичні особливості концепта ЄВРОПА. Фізичні, ментальні та соціальні аспекти людини складають особливість метафоричної моделі ЄВРОПА Є ЛЮДИНА. Було з'ясовано, що в значній кількості цих метафор представлена ідея концептуальної єдності. Зроблено загальний висновок про те, що метафора персоніфікації є важливим засобом створення нової ідеології європейської інтеграції, котра формується всередині ЄС.

Ключові слова: концептуальна метафора, метамодель, персоніфікація, антропоморфна метафора, англomовний політичний дискурс.

Лінгвісти вважають, що метафора допомагає зрозуміти світ, вони говорять про метафору як про засіб оформлення реальності. І справді, метафора – потужний засіб пізнання [7, с. 105], коли нове поняття розкривається шляхом зіставлення його зі старим, уже відомим.

У когнітивній лінгвістиці метафора розглядається як «головний засіб нашої концептуальної системи», за допомогою якого ми розуміємо один тип об'єктів у термінах іншого типу [10, с. 70]. Метафора становить важливий механізм, за допомогою якого формуються та сприймаються абстрактні концепти. Вивчення цих концептів за допомогою метафори дає перспективу для їхнього розуміння [5, с. 75]. Функція метафори полягає в категоризації ще не структурованого концепту, що сприймається як досить абстрактна сутність, яка погано піддається раціональному осмисленню [2, с. 185].

Концептуальні метафори забезпечують можливість осмислення недискретних феноменів (праці, інфляції, політики й т. ін.) у термінах дискретних сутностей або речовин [14, с. 46 і далі]. Відповідно до теорії концептуальної метафори перенесенню піддається не ізольована назва (із властивим їй прямим номінативним значенням), а цілісна концептуальна структура (схема, фрейм, модель, сценарій), що активується певним словом (фокусом метафори) у свідомості носія мови завдяки конвенційному зв'язку цього слова із цією концептуальною структурою. Отже, у когнітивній семантиці метафору розуміють як перенесення когнітивної структури, що прототипово пов'язана з певним мовним вираженням, із тієї змістовної сфери, до якої вона спочатку належала, до іншої сфери. Відбувається проекція однієї концептуальної сфери на іншу, своєрідна експансія концептів сфери-джерела, унаслідок якої йде захоплення й освоєння ними нової сфери – сфери-мети. Таким чином, за допомогою концептуальної метафори створюються нові концепти для позначення непередметної дійсності. Таку метафору можна

вважати гіпотетико-когнітивною моделлю, маючи на увазі її основну функцію – створення нових понять [8, с. 193].

Це дослідження є спробою виявити шляхом когнітивного аналізу те, як концептуально репрезентується ідея нової, об'єднаної Європи в ідеології Європейського Союзу, яка формується за допомогою політичного дискурсу. Зважаючи на особливу роль, яку в цій репрезентації відіграють політичні метафори, ми розглядаємо саме цей аспект. За мету ми поставили виявлення семантичних особливостей базових метафоричних моделей політичного євроінтеграційного дискурсу, антропоморфних метафор безпосередньо та їхню інтерпретацію.

Вивчення набору метафоричних моделей, у термінах яких концепт ЄВРОПА описується в дискурсі європейської інтеграції, дозволяє виявити імпліцитні загальні характеристики ставлення авторів досліджуваного дискурсу до дійсності, до соціальних та культурних феноменів.

Людина моделює політичну реальність, використовуючи метафори-персоніфікації, які є поширеним типом політичних метафор, за допомогою яких суспільство, нація або держава постають в образі окремої особи, що має притаманні лише їй риси та індивідуальні людські якості. Метафору-персоніфікацію в теорії метафори розглядають як базисну і вважають такою, що лежить в основі способів розуміння людиною навколишнього світу [4, с. 155; 6, с. 35].

Можна виділити типові метафоричні моделі політичного євроінтеграційного дискурсу. У цьому дослідженні вирізняємо, слідом за І. О. Філатенко [9, с. 6–7], найбільш уживану метамодель, сигніфікативні дескриптори якої складає сфера ОСОБА, також сфери-джерела, що входять до складу цієї метамодели: сфера ТІЛЕСНИЙ СУБ'ЄКТ, сфера МЕНТАЛЬНИЙ СУБ'ЄКТ, сфера СОЦІАЛЬНИЙ СУБ'ЄКТ.

Політичні суб'єкти *думають, ухвалюють рішення, говорять або мовчать, ставлять свої вимоги, воюють, одружуються або розлучаються, хворіють, помирають*. Персоніфікація і політично, і когнітивно продуктивна [3, с. 115–116].

Коли людина співвідносить світ із самою собою, це дозволяє їй краще зрозуміти його. Тому саме за допомогою метафор-персоніфікацій описується та розуміється зовнішня та внутрішня політика різних країн. Цей тип метафор «відбиває конкретний спосіб сприйняття й розуміння політичних подій» і, як відзначає Г. М. Яворська, впливає на «характер відповідних рішень і дій, на засоби ведення політичного діалогу» [13, с. 68].

Персоніфікація політичних суб'єктів будь-якого рівня – починаючи від держав та державних утворень і закінчуючи дрібними політичними угрупованнями – відбувається за кількома основними параметрами, згідно з аспектами репрезентації людини-особи в мові. Як свого часу писала Н. Д. Арутюнова [1, с. 147–149, 246–257; пор.: 12, с. 11–13], людина представлена в мові у трьох основних вимірах – фізичному, психічному й соціальному. Відповідно до цього можна виокремити основні сфери реалізації політичних метафор розглядуваного типу: фізичну, у межах якої політичний суб'єкт набуває тілесних ознак організму людини, психічну, у якій акцентується його здатність думати та переживати, і соціальну, де на перший план виходять суспільні зв'язки.

У межах нашого матеріалу метафора-персоніфікація передбачає осмислення неістоти як істоти, неживого як живого, предмета як особи. Концепт ЄВРОПА представлений за допомогою цієї метафоричної моделі як ОСОБА. ОСОБА, у свою чергу,

має три основні виміри (сфери): вона постає як ТІЛЕСНИЙ СУБ'ЄКТ, МЕНТАЛЬНИЙ СУБ'ЄКТ, СОЦІАЛЬНИЙ СУБ'ЄКТ.

Країни Європи або сам ЄС представлені в досліджуваному дискурсі у вигляді організму, що має тіло, наприклад: «*The EU has been a body of the political elite*» [17]. Метафора ТІЛО Є СОЦІАЛЬНЕ ЦІЛЕ взагалі характерна для європейських мов, пор.: фр. *le corps sociale*, укр. *суспільний організм*. В англійській мові цей метафоричний перенос представлений у системі значень лексеми *body*: «тіло», «суспільний орган», «юридична особа». У свою чергу, тіло має певні частини, які також використовуються в моделях метафоричної персоніфікації, – живіт, плечі, спину, хребет та ін. Так, у прикладі «...*a Europe looking back over its shoulder at the past*» [19] для метафоричного перенесення ключовим є пов'язання того, що знаходиться позаду (спина, а також плечі), з минулим. У наступному контексті йдеться про забезпечення цілісності європейської економіки, у зв'язку з чим згадується хребет – «*the economic spine of Europe*» [15]. Цитований приклад репрезентує прототипову функцію хребта, яка полягає в тому, щоб бути опорою тіла та зберігати його цілісність. Слід відзначити, що цей випадок лише опосередковано належить до метафоричної моделі ЄВРОПА Є ОСОБА, оскільки метафора фізичного тіла застосовується тут не стільки до Європи, скільки до європейської економіки.

Наявність обличчя (*face*) постає як необхідна ознака індивідуальності. При цьому метафоричне політичне обличчя, на відміну від фізичного, не надається від народження, воно створюється внаслідок потреби, що усвідомлена в процесі обговорення сутності ЄС – «*We are all ready to discuss the need to give the European Union a face*» [15].

Загалом назви частин тіла використовуються для створення широкого спектра метафоричних значень, однак у політичному дискурсі реалізується лише частина з них. Наведені приклади показують, що функції, які виконують назви частин тіла в політичному дискурсі з питань євроінтеграції, визначаються не анатомо-фізіологічними, а соціокультурними характеристиками суб'єктів євроінтеграційної політики, що зрештою зумовлюють коло можливостей для передачі метафоричних смислів.

Слід згадати також про можливість приписування метафоричному тілесному суб'єктові певних фізіологічних потреб. Однією з таких ознак є наявність апетиту (бажання поглинати їжу). У розгляданому дискурсі є приклад того, що ЄС має «апетит», який неможливо вгамувати: «*EU has a voracious appetite*» [19].

До цієї ж сфери тілесного суб'єкта можна віднести вживання, у яких йдеться про народження та вікові характеристики. У розглядуваному дискурсі ЄВРОПА представлена в персоніфікованому вигляді, показана як жива людина, що народжується, наприклад «*A new Europe is born*» [18], а європейське громадянство перебуває в ранньому дитинстві – «*While Europe may be a reality, European citizenship is still in its infancy*» [17]. Таким чином створюється образ нового суспільства, яке починає своє повноцінне існування в новій ролі. Тому цей останній випадок можна розглядати як перехідний між тілесною та соціальною метафоричними сферами.

У ролі МЕНТАЛЬНОГО СУБ'ЄКТА ЄВРОПА наділяється здатністю виконувати основні психічні функції – думати, відчувати, бажати.

ЄВРОПА виступає в ролі живої істоти, яка наділена людськими якостями характеру та здатністю до психологічних проявів: *lazy, idle, not tolerant, generous, proud*. Політичні суб'єкти євроінтеграційного дискурсу мають людську логіку дій. У досліджуваному дискурсі серед ментальних функцій, притаманних політичним суб'єктам, превалює

інтелектуальна психічна реакція: *thought – something that you think of, remember, or realize; idea* [21, p. 1504]. Ці думки передбачають наявність плану, мети, задуму щодо певного перебігу подій, наприклад: «*Europe collectively was prepared to agree a target for integration*» [19]; «*The Union must consider what role it can play in writing the ground rules*» [17].

Загалом «думки Європи» пов'язані з ідеєю інтеграції й поступово переходять у наміри й бажання, наприклад: «*Europe sought to impose its ideas on the rest of the world*» [17]. Але прагнення Європи стримують зовнішні фактори, наприклад: «*Even if Europe were much more willing to be generous, the task of modernizing the economies of Eastern Europe would be difficult as well as expensive*» [15].

У суб'єктів євроінтеграційного дискурсу спостерігаються змішані відчуття. Це може бути гордість за те, що певні європейські країни є членами такого політико-економічного утворення, як ЄС, наприклад: «*To full EU membership is a huge achievement of which Europe and Britain can be proud*» [19]. Водночас вони здатні відчувати страх. У досліджуваному дискурсі ЄС відчуває страх перед Туреччиною з її розміром і вагою (впливом), наприклад: «*Turkish Deputy Premier Bulent Ecevit has said the EU wants to exclude Turkey because it fears Turkey's size and influence it could have as the largest group within the European Parliament*» [20]. Відчуття занепокоєння серед країн-членів, які посідають не головне місце в ЄС, виникає у зв'язку з розподілом влади у ЄС – «*Smaller member states are worried about the idea of a permanent EU President*» [15]. Наведені приклади ілюструють зміст ідеології, яка пов'язана з ідеєю єдності європейських країн та сприяє вступу нових країн-членів до ЄС. Тому загалом, на рівні почуттів, превалюють об'єднавчі емоції, готовність до порозуміння тощо.

Як СОЦІАЛЬНИЙ СУБ'ЄКТ ЄВРОПА має відповідні відносини з іншими політичними суб'єктами.

У досліджуваному дискурсі образ Європи представлений концептуально позитивно: партнер, посередник, служитель. Цей суб'єкт орієнтований на дружні, партнерські стосунки з іншими суб'єктами політики. Партнерство передбачає дотримування певних домовленостей. Крім того, це партнерство між суб'єктами євроінтеграційної політики відбувається на дружньому рівні. Тобто спостерігаємо рівноправні відносини між метафоричними особами, які не можуть стати ворогами чи суперниками, наприклад: «*Europe is a partner of the US – not its «servant or its rival»*» [18]; «*Europe is the friend and partner of America, not its rival*» [19].

ЄС також виступає в ролі посередника (mediator), мета якого – допомогти дійти згоди країнам, між якими існує непорозуміння. Наприклад, ця цитата показує, що ЄС сприймається як посередник: «*The European Union is increasingly called upon to act as a mediator*» [17].

Позитивному сприйняттю Європи сприяє образ служителя, а не господаря народу: «*A Europe that is truly the servant of the people, never their master*» [16].

Особлива роль у реалізації концепту ЄВРОПА за допомогою метафор із соціальної сфери належить метафорі родинних зв'язків. У метафоричній моделі ЄВРОПА Є РОДИНА європейські країни постають у персоніфікованому вигляді, наприклад: «*The European family of democratic nations*» [16]; «*Bosnia is entering the European family of states and drawing closer into the process of European integration*» [16]. Метафорична модель ПОЛІТИЧНИЙ СУБ'ЄКТ Є РОДИНА представляє відносини між державою та громадянами, між лідером країни та народом, між регіонами та іншими суб'єктами політичної діяльності. Ці відносини можуть концептуально репрезентуватися як

стосунки в родині, члени якої відчують кровний зв'язок між собою, де молодші повинні виявляти повагу до старших, а голова родини може за необхідності й покарати нерозумного. Водночас у будь-якій сім'ї можуть виникати суперечки, з'являтися взаємні образи та непорозуміння, боротьба за лідерство, наприклад: «*France aspires to lead Europe, that Germany has for some years been asserting its own claim to a sort of primacy in Europe*» [16]. Взаємини в родині регулюються не стільки законами, скільки традиційними уявленнями про те, як повинні поводитися родичі в тих чи тих ситуаціях [11, с. 125]. Усі члени сім'ї – це «свої», які всі разом протистоять «чужим», наприклад: «*The integration of new member states unfamiliar to many EU citizens might reinforce the desire to keep others out*» [19].

Метафору ЄВРОПА Є РОДИНА доповнює метафорична модель ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДІМ («*common European home*»). У євроінтеграційному політичному дискурсі образ європейського дому посідає одне з провідних місць, наприклад: «*The members of the common European home should share common ideals and values. They should all have common aspirations and objectives for the future of Europe*» [16].

Крім кровних родинних стосунків, існують й інші, як-от шлюб (marriage). Цей вид стосунків в аналізованому матеріалі має раціональний характер, наприклад: «*EU membership as marriage of convenience, not love*» [17]. Загалом для цього виду дискурсу характерним є переважання раціональних ментальних дій. Метафора ШЛЮБ ІЗ РОЗРАХУНКУ є основною, коли в євроінтеграційному політичному дискурсі йдеться про ШЛЮБ.

Перед країнами Європи в межах розглядуваної метафоричної логіки постала й проблема любовних стосунків. За глумачним словником, дефініція *love affair (relationship)* має таке значення: «*a secret sexual relationship between two people, when at least one of them is married to someone else*» [21, р. 21]. Країни ЄС перебувають у досить складних стосунках, коли шлюб не заважає романам з іншими партнерами, наприклад: «*The regions would appreciate the marriage with beautiful Europe but that it should not lack love affairs with others*» [17].

Водночас любовні стосунки (love affairs) можуть порушувати баланс тих відносин, які вже склалися між країнами Європи. На політичній арені з'являються незвичні любовні романи: між трьома великими державами – Великою Британією, Німеччиною та Францією – розгораються справжні пристрасті, наприклад: «*Europe's unresolved love triangle. Britain, France and Germany – are wooing each other for support. Britain sides with Germany, and it still very much wants to play its part in the trio*» [18]. Великій Британії закидають також брак любові до Європи: «*In the time-scale Blair is thinking of, Britain will not love Europe*» [16]. Але взаємні любовні почуття приписуються лише тим країнам, які є лідерами у європейській спільноті. Слід зазначити, що ми спостерігаємо перетинання двох метафоричних сфер: ментальної (психологічної) і соціальної.

Таким чином, метафори-персоніфікації є важливим засобом створення нової євроінтеграційної ідеології, яка формується всередині ЄС. Значна кількість цих метафор репрезентує ідею єдності. Метафорична особа ЄВРОПА на фізичному рівні представлена як єдиний організм. На соціальному рівні ця ідея репрезентована за допомогою таких концептуальних складників, як єдина родина, партнерство, дружба. На рівні почуттів ментальні суб'єкти, ЄВРОПА та ЄС, також виявляють об'єднувальні емоції, готовність погоджуватися, проте превалюють тут не емоції, а раціональні ментальні дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы) / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 383 с.
2. Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры / А. Н. Баранов // Русская политическая метафора : материалы к словарю / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. – Москва : Ин-т русского языка АН СССР, 1991. – С. 184–193.
3. Баранов А. Н. Политический дискурс: прощание с ритуалом? / А. Н. Баранов // Человек. – 1997. – № 6. – С. 108–117.
4. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры / под общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 153–172.
5. Ивашенко О. В. Когнитивная метафора в формировании абстрактных концептов / О. В. Ивашенко // Материалы второй междунар. школы-семинара по когнитивной лингвистике «Когнитивная семантика». – Тамбов : Изд-во Тамбов. ун-та имени Г. Р. Державина, 2000. – Ч. 2. – С. 74–75.
6. Кассирер Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры / Э. Кассирер ; [под общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной]. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 33–43.
7. Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста / В. А. Маслова. – Минск : БРФФИ, 1999. – 208 с.
8. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. М. Постовалова и др. – Москва : Наука, 1988. – 216 с.
9. Філатенко І. О. Сучасна політична метафора в російськомовній газетній комунікації України: когнітивно-прагматичний опис : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / І. О. Філатенко. – Київ, 2003. – 20 с.
10. Ченки А. Современные когнитивные подходы к семантике: сходства и различия в теориях и целях / А. Ченки // Вопросы языкознания. – 1996. – № 2. – С. 68–77.
11. Чудинова И. М. Идеология и политика / И. М. Чудинова // Социально-гуманитарные знания. – 1999. – № 4. – С. 122–134.
12. Яворская Г. М. Лексико-семантическая типология в синхронии и диахронии / Г. М. Яворская. – Киев : Наук. думка, 1992. – 112 с.
13. Яворская Г. М. О концепте «ДОМ» в украинском языке / Г. М. Яворская // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура : сб. ст. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – С. 716–728.
14. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
15. The Blue Banana [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://groups.google.com/groups?hl=ru&ir=&ie=UTF8&group=alt.politics.europe.mis> (дата звернення: 22.01.2012). – Назва з екрана.
16. Bosnia and Herzegovina «On its Way Dayton to Europe» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.coe.int/T/e/Communication_and_Research/Press/News/2002/20020122_bosnia.asp#TopOfPage/ (дата звернення: 22.01.2012). – Назва з екрана.
17. Cameron R. European Union Now Means «Us» Not «Them» [Електронний ресурс] / Rob Cameron. – Режим доступу : <http://www.radio.cz/en/issue/427225/> (дата звернення: 10.01.2017). – Назва з екрана.
18. Chirac Sparks «New Europe» ire [Електронний ресурс]. – Washington : BBC News Online. – Режим доступу : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/world/monitoring/33718.stm>. (дата звернення: 18.02.2013). – Назва з екрана.
19. Dick L. Yes to Europe – because life's better there [Електронний ресурс] / Dick Leonard, Mark Leonard. – Режим доступу : <http://www.observer.co.uk/europe/story/0,11363,614645,00.html/> (дата звернення: 02.12.2011). – Назва з екрана.
20. Deputy Premier Says Europe Fears Turkey [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.poptel.org.uk/aries/euroctzen/archive/msg00265.html/> (дата звернення: 17.01.2017). – Назва з екрана.
21. Longman Dictionary of Contemporary English. – Barcelona : Longman, 2000. – 1668 p.

Victoria Kravchenko

ANTHROPOMORPHIC METAPHOR IN MODERN POLITICAL DISCOURSE ENGLISH

The article deals with the anthropomorphic metaphors in English political discourse. The aim of the study is to examine how political metaphors represent the concept EUROPE in this discourse. Such a research is carried out with the help of G. Lakoff and M. Johnson conceptual metaphor theory. This article reports the results of not explicate meanings in studied texts. The analysis allowed to reveal some semantic features of the concept of Europe. PHYSICAL, MENTAL and SOCIAL dimensions of a PERSON constitute the peculiarity of metaphorical model EUROPE IS A PERSON. A significant number of these metaphors presented the idea of concept unity were revealed. The general conclusion was made that the personification metaphor is an important means of creating a new ideology of European integration, which is formed inside the EU. The article is of great help to cognitive study of political discourse. This may be of particular relevance in research of the types of metaphorical models in political discourse.

Key words: *conceptual metaphor, metamodel, personification, anthropomorphic metaphor, English political discourse.*

Одержано 26.01.2017 р.

НАШІ АВТОРИ

Алатея Махмуд – аспірант кафедри романо-германської філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв);

Бураго Дмитро Сергійович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ);

Волощук Юлія Олександрівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Воскобойник Валентина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри ділової іноземної мови Полтавського університету економіки і торгівлі;

Ленська Світлана Василівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Луньова Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Кравченко Вікторія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Кушнірова Тетяна Віталіївна – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Міхільов Олександр Дмитрович – доктор філологічних наук, професор кафедри романо-германської філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв);

Ніколенко Ольга Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Рева Ірина Анатоліївна – аспірантка кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Тимінська Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Тихоненко Світлана Олегівна – аспірантка кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Ольга Ніколенко БАЙРОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА («КАТЕРИНА»)	3
Тетяна Кушнірова НАРАТИВНІ ТЕХНІКИ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ДЖУЛІАНА БАРНСА (на матеріалі романів «Як усе було» і «Кохання і таке інше»)	11
Світлана Ленська ОБРАЗ ДИТИНИ У ТВОРЧОСТІ А. ЛІНДГРЕН Й А. ДІМАРОВА (на прикладі повістей «Пригоди Еміля з Льонеберги» і «Блакитна дитина»)	18
Александр Михилев ГОГОЛЕВСКАЯ КОНЦЕПЦІЯ МИССИИ ПИСАТЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	24
Дмитрий Бураго МГНОВЕНИЕ ТРАНСА В РАЗДВАИВАЮЩЕМСЯ МИРЕ. МИСТИЧЕСКИЙ ГОЛОС ИЗ БЕЗДНЫ В ВОСПОМИНАНИЯХ ТЭФФИ	32
Ирина Тыминская ТИПОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ОБРАЗОВ РОМАНА СИГУРДА ХЁЛЯ «МОЯ ВИНА»	39
Юлія Волощук КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В РОМАНАХ В. ГЖИЦЬКОГО	46
Світлана Тіхоненко ТВОРЧІСТЬ ДЖОНАТАНА СВІФТА В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ	53
Ірина Рева САРКАЗМ У ДРАМАХ «МАНФРЕД» І «КАЇН» ДЖ. БАЙРОНА	63
Махмуд Алатея ГОГОЛЕВСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗАХ ГРЭМА ГРИНА	70

МОВОЗНАВСТВО

Тетяна Луньова

ДО ПИТАННЯ ПРО РОЛЬ ЛІНГВОКОНЦЕПТОЛОГІЇ У РОЗВИТКУ
СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ПАРАДИГМИ І ФОРМУВАННІ СУСПІЛЬНОГО
СВІТОГЛЯДУ 76

Валентина Воскобойник

ОСНОВНІ ЗАСАДИ КОГНІТИВНОЇ ДЕРИВАЦІЙНОЇ МОРФОЛОГІЇ 82

Вікторія Кравченко

АНТРОПОМОРФНА МЕТАФОРІКА В СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ
ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ 87

ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!

«Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка» рішенням президії ВАК України включено до переліку наукових фахових видань України, у яких можуть друкуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата філологічних наук.

Редакційна колегія періодичного видання пропонує вашій увазі такі вимоги до змісту й оформлення наукових робіт відповідно до останніх вимог ВАК України та загальноприйнятих міжнародних стандартів.

Статті повинні відповідати галузям науки «Літературознавство», «Мовознавство».

Відповідно до постанови президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1 «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України» (Бюлетень ВАК України. – 2003. – № 1) наукова стаття має містити такі обов'язкові елементи:

- постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень та публікацій, у яких започатковано вирішення проблеми і на які спирається автор;
- виділення не розв'язаних раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття;
- формулювання мети статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з дослідження, теоретичне і практичне значення, можливе впровадження, перспективи наукових розробок у цьому напрямку.

Перед назвою статті, яка друкується великими буквами, зліва пишеться УДК, під ним вказується ім'я і прізвище автора (авторів) і в дужках назва міста; після назви – анотація (до 100 слів, **250–300** знаків) та ключові слова (5–7 слів) українською мовою; у кінці статті подається ім'я і прізвище автора (авторів), анотація (близько 200 слів, **1800–2000** знаків) та ключові слова (5–7 слів) англійською мовою, наприклад:

УДК 821.161.1

ЗІНАЇДА МОСКАЛЕНКО

(Полтава)

КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА

Анотація та ключові слова (укр. м.)

Текст статті

Список використаних джерел

Ім'я та прізвище автора, назва статті (англ. м.)

Анотація та ключові слова (англ. м.)

Орієнтовний обсяг статті – до 20 000 друкованих знаків (0,5 др. арк., до 12 сторінок).

Оскільки анотація англійською мовою – це самостійне джерело інформації, що використовується в наукометричних базах, бажано, щоб її **структура** була такою: вступне слово про тему дослідження («The article deals with»; «This article examines the...»; «In this article, I explore...»); мета наукового дослідження («The aim of this study»); опис теоретичного і практичного значення роботи («The article gives a detailed analysis of...»);

опис методології дослідження; основні результати («This article reports the results of a...»; «The main idea of the article is...»), висновки дослідницької роботи («The article is of interest to...»); цінність проведеного дослідження («The article is of great help to...»).

Використана в статті література (першоджерела) вказується після тексту статті, розміщується обов'язково в алфавітному порядку й оформлюється згідно із сучасними вимогами ВАК України (Бюлетень ВАК України. – 2008. – № 3. – С. 13). Словосполучення «СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ» друкується посередині великими буквами.

Посилання на першоджерела наводяться у квадратних дужках, де вказуються арабською цифрою номер першоджерела (цитованої праці), який відповідає номеру в списку використаних джерел, і сторінка (обов'язкова при цитуванні), наприклад [2, с. 135]. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюються крапкою з комою, наприклад [1, с. 5; 7, с. 127] або [1; 2; 9].

Література іноземною мовою вказується після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо). У списку використаних джерел повинні бути тільки першоджерела, на які є посилання в статті (10–15 джерел). Якщо посилань немає, список літератури не потрібний.

Цитати з наукових видань подаються тією мовою, якою написано статтю до збірника наукових праць «Філологічні науки», а з художніх творів – мовою оригіналу або в перекладі (українською, російською). У тексті цитати оформлюються за зразком « » або «" "».

Стаття набирається в текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного й ручного розподілу переносів; гарнітура – Times New Roman; кегль – 14 пт; міжрядковий інтервал – 1,5; відступ абзацу – 1 см; формат – А 4; береги: верхній, нижній, правий – 2 см, лівий – 3 см; сторінки нумерувати, кількість рядків на сторінці – до 30. У тексті статті не можна використовувати підкреслень. Графічні об'єкти чи малюнки, використані в статті, додатково подаються у вигляді окремих файлів у форматі РСХ, ВМР (розподільна здатність 300 dpi).

На окремій сторінці наводяться відомості про автора: науковий ступінь і вчене звання, посада, місце роботи, адреса, службовий та домашній номери телефону, наприклад:

Москаленко Зінаїда Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, адреса, телефони.

До CD-диску з електронним варіантом статті додаються:

- роздрукований варіант статті та відомостей про автора;
- рішення відповідної кафедри про рекомендацію статті до друку (**для асистентів, викладачів, доцентів**);
- рецензія фахівця (доктора чи кандидата наук), завірена підписом (**для аспірантів, докторантів**);
- копія документа про оплату.

Рукописи підлягають додатковому редакційному рецензуванню та редагуванню. Редколегія може відхилити статті й повертати їх авторам для доопрацювання, якщо за змістом чи оформленням вони не відповідають сучасним вимогам.

При недотриманні формальних вимог та невідповідності статті ліцензованим галузям науки («Літературознавство», «Мовознавство») рукописи не розглядаються. У разі

неякісного запису на диску статті також відхиляються. Роздрук статей і диски не повертаються. Якщо редколегія відхиляє статтю, автору повертають 75% сплаченої суми.

До друку беруться рецензії на монографії, наукові збірники, посібники, а також хроніка наукових подій (обсяг до 5 стор.).

Вартість однієї сторінки статті – 40 грн. Реквізити для оплати статті:

ОДЕРЖУВАЧ: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

РАХУНОК: 31258270105954

КОД ЄДРП: 31035253

МФО: 820172

КОД ПОСЛУГИ: 25010100

БАНК ОДЕРЖУВАЧА: Державна казначейська служба України м. Київ

ПРИЗНАЧЕННЯ ПЛАТЕЖУ: за публікацію статті у збірнику «Філологічні науки».

Контактні телефони:

(05322) 2-78-80 (кафедра світової літератури);

097-615-22-60 (відповідальний редактор Ірина Фісак).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

Випуск 25

Відповідальний редактор *І. В. Фісак*
Літературний редактор *Ю. С. Стиркіна*
Редактор англomовного тексту *І. І. Капустян*
Бібліографічний редактор *С. І. Козина*
Технічний редактор *І. М. Ковальова*
Комп'ютерна верстка *О. М. Нарижна*

Підписано до друку 20.04.2017 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. 11,63. Обл.-вид. арк. 7,98.
Наклад 100 прим. Зам. № 1719

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.