

ISSN 2312-1068

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний
педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

**Харківського національного
педагогічного університету імені Г. С. Сковороди**

Літературознавство

Випуск 1 (97)

Видавничий дім Дмитра Бураго
Київ, 2021

Затверджено постановою президії ВАК України від 18 листопада 2009 р. № 01-05/5
(перереєстрація: наказ МОН України №409 від 17.03.2020 р.)
Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (протокол № 5 від 2.06.21)

Електронну версію журналу включено до Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського: <http://nbuv.gov.ua>

Збірник зареєстровано в міжнародних каталогах періодичних видань та базах даних:
Ulrichsweb Global Serials Directory, OCLC WorldCat, Open Academic Journals Index (OAJI),
Research Bible, Index Copernicus, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic search Engine),
Open AIRE, ERIH PLUS.

ISSN 2312-1068 (Print), ISSN 2312-1076 (Online)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Л.В. Гармаш – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

Н. Кононенко (N. Kononenko) – Ph.D., професор кафедри української етнографії, Університет Альберти, (Канада);

С.К. Криворучко – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

А.В. Лепетюха – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

Сунг-Ай Лі (Sung-Ae Lee) – доктор філософії, лектор кафедри міжнародних досліджень факультету мистецтв Університету Маккуорі, штат Нью-Йорк, Сідней (Австралія);

О.П. Невельська-Гордєєва – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Харківського національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого;

І.В. Разуменко – кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

Д.А. Стівенс (John Stephens) – доктор літератури, професор емергітус факультету мистецтв Університету Маккуорі, штат Нью-Йорк, Сідней (Австралія);

О.Ф. Стровєв (A. Stroeve) – доктор філологічних наук, професор загального та порівняльного літературознавства Університету Нова Сорбонна Париж 3 (Французька Республіка);

Т.І. Тищенко – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

А.Б. Темірболат – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри казахської літератури та теорії літератури Казахського національного університету імені Аль-Фарабі (Республіка Казахстан);

П. Шопін (P. Shopin) – доктор філософії, старший викладач кафедри прикладної лінгвістики, порівняльного мовознавства та перекладу на факультеті іноземної філології Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Київ.

Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 1(97) / Харків. нац. пед. ун-т імені Г.С. Сковороди; [редкол.: Л.В. Гармаш та ін.]. Київ: Вид. дім Д. Бурого, 2021. 200 с.

У виданні висвітлені актуальні проблеми сучасного літературознавства, містяться розвідки з історії української та зарубіжної літератури, розглядаються особливості проблематики творів та їхньої поетики, питання жанру та стилю.

Видання адресоване літературознавцям, викладачам вищих та середніх навчальних закладів і шкіл, аспірантам та студентам-філологам.

ЗМІСТ

Бондар Н.Ю.

Вплив архетипу шляху на формування особистості в романі
Джона Гріна «Паперові міста» 9

Гайдук С.Є.

Образ голуба та його символічні сенси в поезії Т. Шевченка,
Ю. Словацького, Дж. Кітса 29

Гармаш Л.В., Тищенко Т.І.

Мультикультуралізм і національна ідентичність у романі
Казуо Ішігуро «Залишок дня» 51

Гулевич О.В.

Зворотній відлік (сучасні письменники про творчість) 65

Ляпін Р.С.

Екзистенціал «турбота» у «смирній прозі» А. Платонова 96

Пархоменко Е.О.

Трансформація жанру антиутопії під впливом масової культури
на матеріалі трилогії Лорен Олівер «Деліріум» 111

Ревуцька С.К.

Психологізм та психоаналітична інтерпретація в оповіданні
Марка Вовчка «Маша» 128

Тереховська О.В.

Конфлікт обивателів і творців у романі Дж. Фаулза «Колекціонер»:
проблемно-тематичний аналіз 146

Халанська Н.М.

Синкретизм значень у семантичній структурі речення..... 159

Чередніченко О.А.

Природа сміху у діалогії П. Загребельного «Левине серце» та
«Вигнання з раю»..... 171

СОДЕРЖАНИЕ

Бондарь Н.Ю.

Влияние архетипа дороги на формирование личности в романе Джона Грина «Бумажные города» 9

Гайдук С.Е.

Образ голубя и его символические смыслы
в поэзии Т. Шевченко, Ю. Словацкого, Дж. Китса 29

Гармаш Л.В., Тищенко Т.И.

Мультикультурализм и национальная идентичность в романе Казуо Исигуро «Остаток дня»..... 51

Гулевич Е.В.

Обратный отсчет (современные писатели о творчестве) 65

Ляпин Р.С.

Экзистенциал «забота» в «смиренной прозе» А. Платонова 96

Пархоменко Э.А.

Трансформация жанра антиутопии под влиянием массовой культуры на материале трилогии Лорен Оливер «Делириум» ...111

Ревуцкая С.К.

Психологизм и психоаналитическая интерпретация в рассказе Марка Вовчка «Маша» 128

Тереховская Е.В.

Конфликт обывателей и творцов в романе Дж. Фаулза «Коллекционер»: проблемно-тематический анализ 146

Халанская Н.Н.

Синкретизм значений в семантической структуре предложения 159

Чердиченко О.А.

Природа смеха в диалогии П. Загребельного «Львиное сердце» и «Изгнание из рая» 171

CONTENT

Bondar N. Yu.

The Influence of the Archetype of the Way on the Formation
of the Personality in the Novel *Paper Towns* by John Green
..... 9

Hayduk S.

The Dove Image and Its Symbolic Meanings in the Poetry
of T. Shevchenko, J. Słowacki, J. Keats 29

Harmash L.V., Tyshchenko T. Multiculturalism and National Identity in
Kazuo Ishiguro's Novel *The Remains of the Day* 51

Hulevich A.

Countdown (Contemporary Writers on Creative Art)..... 65

Lyapin R.S.

Existential "Care" in A. Platonov's "Humble Prose" 96

Parkhomenko E.O.

Transformation of the Anti-Utopia Under the Influence of Mass
Culture as Exemplified by the Lauren Oliver Trilogy "Delirium"111

Revutska S.K.

Psychologism and Psychoanalytical Interpretation in the Short Story
"Masha" by Marko Vovchok..... 128

Terekhovska O.V.

Conflict of Inhabitants and Creators in J. Fowles's Novel "The Collector":
Problem-thematic Analysis 146

Khalanskaya N.N.

Syncretism of Meanings in the Semantic Structure of a Sentence 159

Cherednichenko O.A.

The Nature of Laughter in P. Zagrebelny's Dilogy "The Lion's Heart"
and "Exile from Paradise" 171

UDC 821.111(73)

N.Yu. Bondar

**THE INFLUENCE OF THE ARCHETYPE OF THE WAY
ON THE FORMATION OF THE PERSONALITY
IN THE NOVEL *PAPER TOWNS* BY JOHN GREEN**

Анотація

У статті розглядається вплив архетипу дороги на формування особистості в романі Джона Гріна «Паперові міста». Мета даної статті – визначення своєрідності образу американського підлітка і виявлення впливу архетипу шляху на формування особистості, а також розгляд архетипу дороги як реального шляху героя в романі Джона Гріна «Паперові міста» з урахуванням індивідуально-авторського трактування. Цей об'єкт дослідження обраний тому, що саме через нього можна досягнути специфіку психології підлітка і виокремити ті художні особливості, які відрізняють стилістику і світосприйняття автора. У роботі використана комплексна дослідницька методологія: синтез порівняльно-історичного методу, цілісного аналізу, елементів міфопоетичного і герменевтичного методів. У романі Джона Гріна «Паперові міста» міфопоетична свідомість передбачає в архетипі дитини / підлітка онтологічні амбівалентні інтенції (злі і добрі діти). У даній статті виявлено метафоричне розширення архетипу дитини / підлітка. Всі образи підлітків дані в розвитку, на шляху до дорослішання. Своєрідність архетипу дороги тут полягає в тому, що він змикається з поняттями Космосу і Хаосу, підтверджуючи ідею про єдність людства. Своєрідні і самі метафори, пов'язані з архетипом шляху: неживі ниточки, що поступово перетворюються на живі травинки, які переплетені корінням з усім сущим. Під час пошуків Марго Квентін значно мужніє, стає більш терплячим до друзів, вчиться брати відповідальність на себе. Образ Марго є втіленням типу героїні-бунтарки, яка виступає проти будь-якої несвободи, що є неминучою у «золотій клітці». Також у статті виявлено, як на Квентіна впливає і відкритий в подорожах новий світ, і його

особисте оточення. Змінюються й Марго (від «паперової» дівчинки – до реальної), і Бен і Радар (відходять на задній план помилкові інтереси, кожен вчиться наражатися на ризик і неприємності заради дружби і порятунку людини). Бен і Радар також показані в розвитку, вони за короткий термін вчаться розуміти один одного і відрізнити помилкові цінності від справжніх. Ці зміни відбуваються з усіма підлітками незалежно від їхнього кольору шкіри і національності, і таке трактування незначних формальних відмінностей – теж нове слово автора.

Ключові слова: архетип, дорога, мотив, Джон Грін, роман «Паперові міста», особистість, підліток, амбівалентність.

Анотація

В статье рассматривается влияние архетипа дороги на формирование личности в романе Джона Грина «Бумажные города». Цель данной статьи – определение своеобразия образа американского подростка и выявление влияния архетипа дороги на формирование личности, а также рассмотрение архетипа дороги как реального пути героя в романе Джона Грина «Бумажные города» с учетом индивидуально-авторской трактовки. Этот объект исследования выбран потому, что именно через него можно постичь специфику психологии подростка и выделить те художественные особенности, которые отличают стилистику и мировосприятие автора. В работе использована комплексная исследовательская методология: синтез сравнительно-исторического метода, целостного анализа, элементов мифопоэтического и герменевтического метода. В романе Джона Грина «Бумажные города» мифопоэтическое сознание предполагает в архетипе ребенка/подростка онтологические амбивалентные интенции (злые и добрые дети). В данной статье выявлено метафорическое расширение архетипа ребенка/подростка. Все образы подростков даны в развитии, на пути к взрослению. Своеобразие архетипа дороги здесь заключается в том, что он смыкается с понятиями Космоса и Хаоса, подтверждая идею о единстве человечества. Своеобразны и сами метафоры,

связанные с архетипом пути: неодушевленные ниточки, постепенно превращающиеся в живые травинки, переплетенные корнями со всем сущим. Во время поисков Марго Квентин значительно мужает, становится терпимее к друзьям, учится брать ответственность на себя. Образ Марго является воплощением типа героини-бунтарки, выступающей против любой несвободы, которая неизбежна в «золотой клетке». В статье также выявлено, как влияет на Квентина и открытый им в путешествиях новый мир, и его личное окружение. Изменяются и Марго (от «бумажной» девочки – до реальной), и Бен и Радар (уходят на задний план ложные интересы, каждый учится подвергать себя риску и неприятностям ради дружбы и спасения человека). Бен и Радар также показаны в развитии, они за короткий срок учатся понимать друг друга и отличать ложные ценности от истинных. Эти изменения происходят со всеми подростками вне зависимости от их цвета кожи и национальности, и такая трактовка малозначимости формальных различий – тоже новое слово автора.

Ключевые слова: архетип, дорога, мотив, Джон Грин, роман «Бумажные города», личность, подросток, амбивалентность.

Abstract

The article deals with the influence of the archetype of the way on the formation of the personality in the novel *Paper Towns* by John Green. The purpose of this article is to determine the originality of the image of an American teenager and to identify the influence of the archetype of the way on the formation of the personality, as well as to consider the archetype of the way as a real path of the character in the novel *Paper Towns* by John Green, taking into account the individual author's interpretation. This object of research has been chosen because through it one can comprehend the specifics of the psychology of a teenager and define the artistic features that distinguish the author's stylistics and worldview. The comprehensive research methodology has been used in the work: the synthesis of the comparative historical method, holistic analysis, elements of mythopoetic and hermeneutic methods. In the novel *Paper Towns* by John Green mythopoetic consciousness presupposes

ontological ambivalent intentions in the archetype of the child / teenager (good and evil children). The metaphorical extension of the archetype of the child / teenager has been revealed in this article. All the images of teenagers are given in the development, on the way to growing up. The originality of the archetype of the way here lies in the fact that it merges with the concepts of Space and Chaos, confirming the idea of the unity of mankind. The metaphors themselves are also peculiar, associated with the archetype of the way: inanimate strings, gradually turning into living blades of grass, intertwined with roots with all that exists. During the search for Margo, Quentin grows up significantly, becomes more tolerant to their friends, and he learns to take responsibility for him. The image of Margo is the image of a rebel against any lack of freedom that it is inevitable in the “golden cage”. It is also revealed how Quentin is influenced by the new world opened during his trips, and his personal environment: for example, Radar opens his eyes to the fact that he does not need to demand too much from others. Margo is changed (from a “paper” girl – to a real one) and Ben and Radar are changed (false interests go into the background; everyone learns to expose himself to risks and troubles for the sake of friendship and human salvation). Ben and Radar are also shown in the development, in a short time they learn to understand each other and distinguish false values from true ones. These changes occur with all the teenagers, regardless of their skin color and nationality, and such an interpretation of the insignificance of formal differences is also a new word of the author.

Key words: archetype, way, motif, John Green, Paper Towns, personality, teenager, ambivalence.

Introduction

John Green is a contemporary American writer, a winner of the prestigious Michael L. Printz Award, the author of several novels about teenagers. A lot of researchers have investigated a creative work of this writer (Dzhumaeva, 2018; Zelechenok, 2014; Galimova, 2019; Mukhtarova, 2019; Yakovchik, 2018; Zhiltsova, 2016; Talbot, 2014). One of John Green’s novels, *Paper Towns*, has attracted the attention of

linguists and literary scholars. I.V. Shishkina conducts a deep stylistic analysis of the novel at different language levels (Shyshkina, 2019). The article by L.I. Tatanova is devoted to examining the stylistic peculiarities of the individual author's manner of John Green on the example of his two novels, *The Fault in Our Stars* and *Paper Towns* (Tatanova, 2017). L. Staine analyses the theme of love and the search for identity to prove that Green's novel *Paper Towns* is both appropriate and at the same time it destroys the boundaries of the coming-of-age genre (Staine, 2015). I.A. Kurakova devotes two articles to this novel: *The Image of a Teenager in the Growing-up Novel "Paper Towns" by John Green*, where she analyses the image of the modern American teenager from the point of view of a growing-up novel (Kurakova, 2019), and *The Psychological Portrait of a Teenager in the Novel Paper Towns by John Green*, in which she explores the artistic forms of the psychological depiction of the main character of the novel (Kurakova, 2020). However, all the images of teenagers and the relationship of their growing up with the archetype of the way have not been considered yet.

The purpose of this article is to determine the originality of the image of an American teenager and to identify the influence of the archetype of the way on the formation of the personality, as well as to consider the archetype of the way as a real path of the character in the novel *Paper Towns* by John Green, taking into account the individual author's interpretation. This object of research has been chosen because through it one can comprehend the specifics of the psychology of a teenager and the artistic peculiarities that distinguish the author's stylistics and worldview.

Methodology and Methods

The comprehensive research methodology has been used: the synthesis of the comparative historical method, holistic analysis, elements of mythopoetic and hermeneutic methods.

Results and Discussions

The tradition of developing the theme of childhood, the image of a child/a teenager, and the motif of travelling continues in the American literature of the 21st century. As A. Krasnyashchikh correctly notes, that after the novels of Mark Twain, American literature realizes itself

through the motif of childhood and the image of a child, in a sense they are a “national brand” (Krasniashchikh, 2007). In John Green’s novel *Paper Towns*, the protagonists are teenagers; they are not alien to the adventurous spirit, like Tom Sawyer and Huck Finn, and they can think like the protagonist of the novel *The Catcher in the Rye* by J. Salinger but they have another peculiarities, another way of formation.

In the novel the events are described related to the main character and narrator Quentin Jacobsen (first-person narration) and his friends. According to I.A. Kurakova, the main line of the narrative is a comparison of the stories of the formation of two dissimilar characters, Quentin and Margo (Kurakova, 2019). However, one should not overlook the ways of growing up of friends and enemies of the main characters.

The novel consists of three parts: *The Strings*, *The Grass*, *The Vessel*. Each chapter covers the gradual transition of Quentin and his friends from childhood to adulthood.

The scene of the story is laid in Orlando, Florida. Quentin Jacobsen, the son of psychotherapists, an ordinary teenager who in the childhood fancied himself an inventor, he never misses classes at school, and he does not cause trouble for parents: “My parents generally believed that I was the most well-adjusted” (Green, 2008). They love and trust their son. Quentin’s life is boring, but according to him, he likes it: “My days had a pleasant identicalness about them. I had always liked that: I liked routine. I liked being bored” (Green, 2008). Quentin has two friends, Ben Starling and Radar. He gives such a description of Ben: “A small, olive-skinned creature ...”, “Ben had been my best friend since fifth grade, when we both finally owned up to the fact that neither of us was likely to attract anyone else as a best friend” (Green, 2008). The girls did not want to be friends with Ben, and none of them wanted to be paired with him at prom because of the nickname “Bloody Ben”: “In tenth grade, Ben was hospitalized for a kidney infection, but Becca Arrington, Margo’s best friend, started a rumor that the real reason he had blood in his urine was due to chronic masturbation” (Green, 2008). But, nevertheless, Ben does not leave the thought of finding “a honeybunny” for the prom. Of all his teenage friends, he is most obsessed with the topic of the opposite sex:

“You know who’s seriously hot... – Lacey... Also your mom”, “I’m the only guy I know with the balls to give a honeybunny what she wants, and the only one with no opportunities” (Green, 2008). Ben is a good listener; he listens to Quentin’s story without interrupting: “He didn’t interrupt me once – Ben was a good friend in the not-interrupting way” (Green, 2008).

Radar is “other best friend ... he looked like a little bespectacled guy called Radar on this old TV show” (Green, 2008), the only difference was that “the TV Radar wasn’t black”. Because of this similarity, friends call him Radar, and not his real name – Marcus. He “was going to Dartmouth on a huge scholarship. He was plenty smart” (Green, 2008: 234). Radar is secretive, does not tell anything about his personal life and he is very proud that he is “a big-time editor of this online user-created reference source called Omnictionary” (Green, 2008). Radar has a girlfriend Angela, “a pretty African-American girl with spiky little dreads” (Green, 2008). He does not invite her to his home, which friends call among themselves “the Team Radar Residence and Museum”, because of the world’s largest collection of black Santa Clauses: “...black Santas lined the windowsills. Paper cutouts of black Santas hung from the stairway banister. Black Santa candles adorned the dining room table”, “the mantel, which was itself lined with black Santa figurines”, “In every room, save Radar’s, their home was awash in black Santadom – plaster and plastic and marble and clay and wood and resin and cloth. In total, Radar’s parents owned more than twelve hundred black Santas of various sorts” (Green, 2008). On the one hand, he is proud of this collection, on the other, he feels embarrassed about it, although he explains to his friends that his parents do not preach that Santa Claus is black, but on the contrary, they buy them all over the world so that no one will see them.

His friends (unlike Quentin, who has no ear for music) play in the school orchestra. Every day before classes, Quentin, Ben and Radar gather to talk at the back door to the rehearsal room and according to the narrator this is the most significant moment in their social schedule. After school, they often play video games, one of their favorites is “Resurrection”, and only Quentin has this game, so the boys come to his place. Time is approaching for exams and graduation. Of all the teenagers, Ben wants

the most at prom: “Ben was absolutely gaga over the idea of going” (Green, 2008). Quentin asks why he wants to go to this party and Ben replies: “Bro, it’s our senior prom. It’s my last best chance to be some honeybunny’s fondest high school memory” (Green, 2008). Quentin convinces everyone and himself first of all, that he does not want to go to the prom: “I don’t believe in prom”, “It was a well-known fact that I was opposed to prom” (Green, 2008). One of the reasons he doesn’t want to go to the prom was that his ex-girlfriend, Suzie Chung, dumped him and decided to go with another boy. However, on the subconscious level, he wants to go to prom only with Margo Roth Spiegelman: “I refused to feel any kind of sadness over the fact that I wasn’t going to prom, but I had – stupidly, embarrassingly – thought of finding Margo, and getting her to come home with me just in time for prom” (Green, 2008). This girl lives next door. Quentin has known her since she was two: “we would sometimes play together, biking past the cul-de-sacced streets to Jefferson Park itself” (Green, 2008). When they were nine, they found a dead man under a tree. Even then, Margo showed herself to be a fearless girl; she looked boldly at the man’s body, while Quentin wanted to take her away quickly from this terrible place. The girl showed her curiosity and powers of observation; she conducted her own investigation and found out who this man was and why he committed suicide: his wife cheated on him. This is how she explained the reason for his act: “Maybe all the strings inside him broke”.

The image of Margo is revealed through Quentin’s fantasies and inventions. Margo loves various riddles, and for the narrator she also becomes a mystery girl. Since childhood, Quentin was in love with her and he idealizes her image: “she was the most fantastically gorgeous creature that God had ever created”, “Margo Roth Spiegelman, whose six syllable name was often spoken in its entirety with a kind of quiet reverence”, “Margo’s beauty was a kind of sealed vessel of perfection—uncracked and uncrackable” (Green, 2008). Margo is very pretty girl and she likes to be in the center of attention. She talks about her incredible adventures: she has been travelling with the circus for three days, and then in Hot Kofi, Mississippi, in a dilapidated house, an old man teaches

her to play the guitar. It's hard to believe in her stories, but then it always turns out that it's true. Margo is a rebel by nature, she is against any lack of freedom that it is inevitable in the "golden cage": she lacks the love of her parents, it seems to her that they do not love her, she has already run away from home several times, leaving clues with the hope that her parents will understand her, will find and return her home. But this only annoys parents. They believe that Margo is denigrating them by her actions. Parents cannot understand what she lacks: she has her own car, they buy her expensive clothes, and they will gladly pay for college. But she runs away from home.

Since the end of last year, she's been friends with a boy, Jason Worthington. He is a son of wealthy parents, an outstanding baseball player who even receives a scholarship for athletic success at school. Margo has two friends: Becca Arrington, who likes to spread dirty rumors, and Lacey Pemberton. Their company also includes hooligans like Chuck Parson; they break bicycles of junior schoolchildren, or write nasty things on the walls in the toilet. Chuck, despite looking like "the human-shaped container of anabolic steroids" (Green, 2008), does not even think about playing sports. He enjoys wringing hands with weaker classmates and junior schoolchildren, as well as pushing them and laughing at their insecurity. According to the narrator, Chuck's main goal is to get himself a criminal record for murder. However, at the end of the second part, the reader comes to know that Chuck will go to study at the University of Georgia.

Time passes slowly for Quentin, as he notices himself that he is interested in neither the good things nor the bad ones. But his quiet life ends when Margo looks out his window. She says that those whom she took for friends betrayed her. Jason is unfaithful to her with her friend Becca, and Lacey, as Margo thinks (later the reader will learn that this is not true), hides this fact from her. And she decides to take revenge on her "enemies" in order to fight with injustice, and she chooses Quentin as her accomplice. And now for Quentin the moment comes when he, during one trip, from a quiet and calm boy turns into a petty "delinquent". Going to help Margo, he asks if there will be something illegal in this adventure,

because Quentin is about to enter the Duke University, and he will be taken on the condition that he will not have a single arrest. And although Quentin hesitates for a while, he agrees to help Margo.

Quentin secretly takes his mother's car and they drive to the supermarket "through the serpentine streets of Jefferson Park's endlessness" (Green, 2008). Quentin is horrified to learn that Margo has withdrawn money from the card that was intended for Ruth's Bat mitzvah, her sister. He does not approve of her action, but nevertheless he does not say anything to her and does not condemn her. Quentin is happy, that Margo chooses him. While they are driving, Margo tries to explain that school, college, career, home, family are unimportant to her, she considers it a vanity. Quentin does not understand her, because she studies well and as he thought she is going to enter a decent university. But Margo does not explain what kind of life she wants to live and what exactly does not suit her.

Now she is only obsessed with revenge. Margo believes that they compensate for a lot of evil done by others: "we are going to wrong some rights" (Green, 2008). First, Quentin buys everything from the list made by Margo. And then the teenagers do everything according to her plan. Becky's parents are informed that their daughter is having fun with a boyfriend in the basement. Jason has to run away half-naked, and Quentin has time to photograph him. At that time Margo puts a big fish in Becca's car, according to her it means "Your friendship with her – it sleeps with the fishes" and she does the same with Lacey. Another fish with a note "MS's love For you: it Sleeps With the Fishes" she throws her ex-boyfriend out the window. Then they go to the tallest building in Orlando and look at the town from the twenty-fifth floor: as Margo says "gotta check on our progress". The town that Quentin can see from above makes an unusual impression on him: "You see the place as someone once imagined it". Margo agrees with him: "Everything's uglier close up", "what the place really is. You see how fake it all is... All those paper people living in their paper houses, burning the future to stay warm. All the paper kids drinking beer some bum bought for them at the paper convenience store" (Green, 2008: 63). She believes that all residents are fixated on "owning things", but "all the things paper-thin and paper-frail" (Green, 2008: 64). Margo

claims that for the whole life she does not “come across anyone who cares about anything that matters”. But the narrator decides that she does not mean him. Margo admits that due to the betrayal of her boyfriend and friends, she feels that the last string has broken like that dead man’s one which they found in childhood under an oak tree.

When Margo suggests to Quentin to choose the next victim, he wonders: “I always felt like you had to be important to have enemies” (Green, 2008: 65). Then, the narrator recalls that Chuck Parson used to mock him. And Ben got a lot from him. Therefore, Quentin immediately agrees to take revenge on him. Margo decides to get into Chuck’s room and shave off his eyebrows, but they manage to complete the plan in half, as Parson wakes up at that time. Then, she offers to visit the SeaWorld theme park, reassuring Quentin that they will just visit it at night, for free, and she does not consider this as a hack. He does not agree immediately, but Margo persuades him. After a lot of adventures, they get to the aquarium with fur seals, and then they come across a guard. But Margo manages to persuade him to let them go.

This trip becomes the first step towards changing the usual life of the protagonist. The narrator seemed to be satisfied with his boring life, but in reality he was just waiting for a push. He first thinks about the town, about its inhabitants, about Margo and her pseudo-friends. Quentin believes that he is connected to Margo with some strings that “cross and separate and then come back together” (Green, 2008: 85). He proposes her to “hang out” with his company, but Margo says that this is impossible, but she does not explain the reason.

In the second part, “The Grass”, the narrator hopes that life will change, but it continues as before: meetings with friends before lessons, classes, playing the computer game with Ben. The only thing Quentin could boast about it was the story of his night adventure. The next day, he immediately notices that Margo’s car is not near the school. She disappeared, ran away from home, and this is not the first time. As Quentin notices, when she disappears, the members of her company make all kinds of riots. This time, Chuck and company crush twelve bicycles of junior schoolchildren and write their numbers with dirty comments in

the toilet. Quentin decides to fight them himself; he writes to Jason that if he does not stop his friends, then a photo of Jason in a half-naked form will appear on the networks. Quentin is proud of defying the evil. And he succeeds: Chuck and his friends get back two hundred dollars all the guys for the crushed bicycles. Quentin is thanked from all sides: “The school felt more mine than in all my four years there” (Green, 2008). He feels proud and believes that he has confidence, like Jason has. Chuck apologizes and Lacey even talks to him. She tells Quentin that she is not to blame Margo. From that moment, Lacey begins to be friends with them, especially with Ben, and even agrees to pair him up at prom. The narrator states the fact: “Now everyone had a date – except me, and I wasn’t going” (Green, 2008).

Margo’s parents are not trying to find her, they believe that “she needs to see some consequences” (Green, 2008). The mother is so outraged by her daughter’s action that she does not want to see her at home and she is going to change the locks. The narrator condemns Margo’s parents for “being so lame”. From Quentin’s point of view, her parents did not pay attention to her and did not give her enough love. His mom agrees with him: “To be abandoned like that! Shut out when you most need to be loved” (Green, 2008). The detective hired by the parents compares children like Margo to helium balloons tied by strings. Such a thread is always taut, and then it breaks off and the ball flies away. Sometimes it doesn’t come back, and sometimes the wind can bring it back – “it needs money, or it sobered up, or it misses its kid brother” (Green, 2008).

As we can see, everywhere, in relation to various characters, the comparison with strings is repeated. This metaphor represents a peculiar form of the way: a lot of paths lead to a dead end (strings break off, cut off, etc.), and then one need to look for a new way, a different direction. This interpretation is individual and author’s one.

The disappearance of Margo and the rethinking of human relations become a catalyst for changes in the narrator’s worldview, which he himself cannot but admit. For example, his attachment to a monotonous routine goes away: “as if the routine itself was taking me farther from reuniting with her” (Green, 2008), he decides to look for the missing girl.

This time Margo leaves clues where to find her, namely Quentin. The whole second part is devoted to solving these “keys”. First, Quentin sees a black and white poster with Woody Guthrie on the blinds in Margo’s room, and his friends and he decide to enter there. They found a photo of Woody Guthrie on one vinyl record, and one title was underlined: “Walt Whitman’s Niece”. Then teenagers find “Leaves of Grass” by Walt Whitman on the shelf and study the book. Quentin finds underlined lines: “Unscrew the locks from the doors! Unscrew the doors themselves from their jambs!” (Green, 2008). At first, they misunderstand the meaning of the underlined lines and remove the doors from the jambs in Margo’s room, but find nothing.

Quentin realizes that he needs to look for a clue at his door, and finds a note with an address there. For the sake of meeting with Margo, Quentin even decides to miss the lessons. Friends do not leave him and go to the address to a deserted shopping center. There is devastation there: the paint on the walls is peeled, the windows are warped. Standing in front of this building, Quentin feels fear, a strong emotion that he has not felt before, he is afraid of finding a dead Margo. It seems to him that Whitman’s lines can play the role of a suicide note, and he realizes that he did not know his girlfriend at all. And in the building, teenagers find only an inscription: “YOU WILL GO TO THE PAPER TOWNS AND YOU WILL NEVER COME BACK” (Green, 2008).

At home Quentin contacts the detective and tells him about the clues he has found, and that Margo, probably, called Orlando a “paper town”, but the detective advises the teenager to wait for the girl when she returns home herself. Quentin does not give up, he rereads Whitman, and he has the idea that Margo calls the “paper town” “pseudovision”, and that there he might find her body: “And she had decided to leave her body – to leave it for me – in a shadow version of our subdivision, where her first strings had broken» (Green, 2008). But friends do not agree with him, they believe that Margo would not have done that, she too loved to be in the spotlight. But Quentin finds all the abandoned settlements on the map and goes around them one by one. He cannot do otherwise, because he needs Margo: “Pounding against the ground and shouting because

there was no one to hear: I missed her I missed her I missed her I miss her” (Green, 2008). Quentin turns to Whitman again: “I do think there are some interesting connections between the poet in ‘Song of Myself’ and Margo Spiegelman – all that wild charisma and wanderlust» (Green, 2008). According to L.I. Tatanova with such literary allusions, John Green characterizes his characters as very well-read and freely orientated in the images of classical literature (Tatanova, 2017).

While the narrator is thinking about finding Margo, his friends are preparing for their prom. Quentin is angry, and he decides to go to the abandoned center himself again, and he says to his parents that he is going to prom. He notices that with the disappearance of Margo he begins to lie to his parents: “It was so easy to lie to them that I found myself wondering why I’d never much done it before that night with Margo” (Green, 2008).

The teenager decides to spend the night at the mall: he wants to feel what Margo felt. Quentin wonders what brought such a smart and cool girl to this dark place and what made her leave this building. Finally, he realizes that Whitman’s grass is “a metaphor for life, and for death, and for equality, and for connectedness, and for children, and for God, and for hope” (Green, 2008). Trying to figure out who this Margo Spiegelman is, Quentin examines the building again and finds several guidebooks. He thinks that she studied them and she chose where to go next, which means that she is alive. This is how the night passes: “So it turned out that I did spend prom night with Margo, just not quite as I’d dreamed” (Green, 2008).

At three o’clock in the morning, Ben calls him and asks to pick him up from the party. When Quentin arrives at the party, the fun of his peers seems to him “so trivial, so embarrassing”: “It all seemed like paper kids having their paper fun” (Green, 2008). He thinks only of Margo and realizes that “all of us looking at her reflection in different fun house mirrors” (Green, 2008).

The next morning, Quentin wants to share his thoughts with friends, but Ben has a headache after prom and he is not going to come and discuss anything. Quentin begins to doubt their friendship: after all, at night he immediately drove across the town to take Ben, and he is so ungrateful

that he does not even want to listen to him: “Maybe our friendship had always been about convenience – he didn’t have anyone cooler than me to play video games with” (Green, 2008). And after Ben had the school keg stand record and “he had a hot prom date”, he has a new friend – Jase Worthington.

Fortunately, Radar is responding to Quentin’s request. He defends Ben and tries to explain to Quentin that he puts his interests above others and he is waiting that “people not to be themselves” (Green, 2008). It turns out that Radar is annoyed by Quentin’s lack of punctuality and the fact that he never asks his friends how they are doing. And the narrator realizes his mistake. After a while, Ben joins them and thanks Quentin for giving him a lift at night. They begin to understand each other better.

The narrator again plunges into the search for Margo: he rereads “Song of Myself”, listens to her favorite singers. After talking with his mother about looking at good and bad teens just like people, Quentin realizes that he could not even imagine that Margo is “a person who could feel fear, who could feel isolated in a roomful of people, who could be shy about her record collection because it was too personal to share”, and “no one thought she was a person – had no one to really talk to” (Green, 2008). She lived in a room with closed windows, where she would not let anyone: “she felt empty”. And Quentin suddenly realizes that “Margo was not a miracle. She was not an adventure. She was not a fine and precious thing” and simply “she was a girl”. Quentin and his friends continue to search for Margo – “the hole we had in common” (Green, 2008). They head back to the abandoned mall to check if they missed anything. The search ends in nothing.

The exams are over, Quentin is overwhelmed with nostalgia, but leaving school, he feels free: “Pure. The most distilled possible form of liberation” (Green, 2008). He feels that he is transforming into Margo and he is very close to solving her disappearance. Quentin finds mention of Agloe, a fictional village in New York State, so called a “paper town”, some kind of cartographer’s copyright trick. There is also a commentary with words with capital letters in the middle of the phrase, and only Margo wrote in such way: she considered it unfair that only the first words are

written with a capital letter. The inscription indicated that until noon on May 29, the population of Agloe would be one person. Quentin and his friends drive to Agloe, missing the graduation ceremony.

The second part of the novel is the main one: in the search for Margo, the formation of the narrator as a person is shown, he begins to reflect on love, friendship, violence and anger.

The third part of the novel “The Vessel” describes the trip to Agloe. Chelsey Philpot notes: “However, if we’re settling down with a contemporary book, chances are that our travels aren’t going to happen on a river, but rather out on the open highway” (Philpot, 2010). During the trip Quentin continues to reflect on Whitman’s poetry: everything seems to be “optimistic” there, but in fact – not so: “We can hear others, and we can travel to them without moving, and we can imagine them, and we are all connected one to the other by a crazy root system like so many leaves of grass – but the game makes me wonder whether we can really ever fully become another” (Green, 2008: 268).

In Agloe they find Margo. But she is not happy to see them, she really did not want to be looked for and found, it all turned out to be Quentin’s fantasies, and he recognizes a completely different Margo: “Here is Margo Roth Spiegelman, five feet away from me, her lips chapped to cracking, makeup-less, dirt in her fingernails, her eyes silent. I’ve never seen her eyes dead like that, but then again, maybe I’ve never seen her eyes before”, “Not being the Margo I had expected her to be. Not being the Margo I thought I had finally imagined correctly” (Green, 2008). He is not disappointed in her; he just understands that she is different from the image that he has imagined.

It turns out that even in the fourth grade, Margo wrote a detective story, the main characters of which are they; the basis of the plot is the story of how they found a dead man under an oak tree. But there are differences from reality: in the story, the parents love Margo very much, Quentin is a fearless hero, and the dog Myrna Mountweazel – magical (after you stroke it, you won’t lie for a while).

Quentin learns a lot about the girl. Margo considered him a “paper boy” all these years, and only when Quentin agreed to drive with her at

night and help take revenge on her enemies, she realizes that he is real. She also perceived herself as a “paper girl”, believing that if she arrives to the “paper town”, she will find a real life and understand herself. But, even realizing that ideas very often diverge from reality, she is ready to travel, because “the whole allure of a life rightly lived – college and job and husband and babies and all that bullshit» (Green, 2008). And for Quentin, on the contrary, it is a “meaningful life”. Quentin recalls Margo’s expression about strings, but likes the comparison with grass: “we’re grass – our roots so interdependent that no one is dead as long as someone is still alive”, “If you choose the grass, you’re saying that we are all infinitely interconnected, that we can use these root systems not only to understand one another but to become one another” (Green, 2008). Margo agrees that “the grass got me to you, helped me to imagine you as an actual person” (Green, 2008). Thus, the archetype of the way becomes voluminous, three-dimensional: it is not just a path as a way of moving towards a goal, but a living reality, overgrown with grass, inextricably linked with those who walk on this grass. Quentin comes to John Donne’s: “any man’s death diminishes me, because I am involved in mankind. And therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee” (Donn, 1624). This reminiscence shows how far the narrator has gone from the boy who enjoyed the monotony of his life and the fact that all the rules were invented before him.

The narrator makes another conclusion: man is born “watertight vessel”, but they abandon him, do not understand, cannot love him, and “the vessel starts to crack open in places”, and now, before the vessel sinks, there is time to look at each other through the cracks, and “before that, we were just looking at ideas of each other, like looking at your window shade but never seeing inside” (Green, 2008). Margo admires him: “You’re pretty something” (Green, 2008), she calls him to New York. But Quentin gets rid of her charms entirely: “Margo, I have a whole life there, and I’m not you”. Quentin realizes that he is in love with Margo and realizes that he cannot travel with her into the uncertainty. He will study at the university. The awareness of his responsibility to his future really makes him an adult.

Kurakova quite rightly notes in her article that Quentin is changing under the influence of the trials he faces in his search for Margo (Kurakova, 2019). But he is also influenced by the new world opened during his trips, and his personal environment: for example, Radar opens his eyes to the fact that he does not need to demand too much from others. Of course both Margo is changed (from a “paper” girl – to a real one) and Ben and Radar are changed (false interests go into the background; everyone learns to expose himself to risks and troubles for the sake of friendship and human salvation). All of them realize that the world is based not on the shaky soil of fiction and their own interests, but on a living earth, where each blade of grass is only a part of a huge common Cosmos. Here the archetype of the way helps to distinguish Cosmos from Chaos and thus it becomes an obstacle on the way to entropy. This is also served by a kind of environment in which young personalities are formed – a multinational and racial American “melting pot”, where the unity of culture, goals and interests is much more important than formal differences. It is not for nothing that even the bully Chuck, graduating from school, is not going to join any gang, but he is going to study at the university.

Conclusions

In the novel *Paper Towns* by John Green mythopoetic consciousness presupposes ontological ambivalent intentions in the archetype of the child / teenager (good and evil children). The metaphorical extension of the archetype of the child / teenager has been revealed in this article. All the images of teenagers are given in the development, on the way to growing up. The originality of the archetype of the way here lies in the fact that it merges with the concepts of Space and Chaos, confirming the idea of the unity of mankind. The metaphors themselves are also peculiar, associated with the archetype of the way: inanimate strings, gradually turning into living blades of grass, intertwined with roots with all that exists. During the search for Margo, Quentin grows up significantly, becomes more tolerant to their friends, and he learns to take responsibility for him. The image of Margo is the image of a rebel against any lack of freedom that it is inevitable in the “golden cage”. Ben and Radar are also

shown in the development, in a short time they learn to understand each other and distinguish false values from true ones. These changes occur with all the teenagers, regardless of their skin color and nationality, and such an interpretation of the insignificance of formal differences is also a new word of the author.

References

- Dzhumaeva, D.A. (2018). *Problematika romana Dzhona Grina "Vinovatyy zvezdy"* [Problems of the Novel "The Fault in Our Stars" by John Green]. Retrieved from <https://lib.vsu.by/jspui/bitstream/123456789/21566/1/141-142.pdf> [in Russian].
- Galimova, G.D., Mukhtarova, L.M. (2019). *Analiz sozdaniya obraza amerikanskikh podrostkov v romane "Vinovatyy zvezdy"* [Analysis of the Creation of the Image of American Teenagers in the Novel "The Fault in Our Stars"]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-sozdaniya-obraza-amerikanskikh-podrostkov-v-romane-vinovatyy-zvezdy> [in Russian].
- Green, J. (2008). *Paper Towns*. Retrieved from http://home.iitk.ac.in/~ajayraj/Books/Paper_Towns.pdf.
- Donn, J. (1624). *No Man is an Island*. Retrieved from <https://web.cs.dal.ca/~johnston/poetry/island.htm>.
- Krasnyashchikh, A. (2007). *Infantilizm kak natsionalnyy brend* [Infantilism as a National Brand]. Retrieved from <http://www.russ.ru/pole/Infantilizm-kak-nacional-nyj-brend> [in Russian].
- Kurakova, I.A. (2019). *Obraz podrostka v romane vospitaniya Dzhona Grina "Bumazhnye goroda"* [The Image of a Teenager in the Growing-up Novel "Paper Towns" by John Green]. Retrieved from https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31619 [in Russian].
- Kurakova, I.A. (2020). *Psikhologicheskiy portret podrostka v romane Dzhona Grina "Bumazhnye goroda"* [The Psychological Portrait of a Teenager in the Novel "Paper Towns" by John Green]. Retrieved from <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/242107/1/392-397.pdf> [in Russian].
- Philpot, Ch. (2010). *What Makes a Good YA Road Trip Novel?* Retrieved from <https://www.hbook.com/?detailStory=makes-good-ya-road-trip-novel>.

- Shyshkina, I.V. (2019). Stylistic Features of the Novel “Paper Towns” by John Green. Retrieved from <https://anglistika.dp.ua> > article > download.
- Staine, L. (2015). *To Make or to Break How John Green’s Paper Towns conforms and breaks with the conventions of the coming-of-age genre*. Retrieved from <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:931122/FULLTEXT01.pdf>.
- Talbot, M. (2014). *The Teen Whisperer. How the author of “The Fault in Our Stars” built an ardent army of fans*. Retrieved from <https://www.newyorker.com/magazine/2014/06/09/the-teen-whisperer>.
- Tatanova, L.I. (2017). *Stil Dzhona Grina v romanakh «Vinovaty zvezdy» i “Bumazhnye goroda” [John Green’s Style in the Novels “The Fault in Our Stars” and “Paper Towns”]*. Retrieved from <http://e-koncept.ru/2017/470200.htm>. [in Russian].
- Yakovchik, Ye. A. (2018). *Transformatsii v russkoyazychnom perevode romana Dzh. Grina “Vinovaty zvezdy” [Transformations in the Russian-language Translation of the Novel “The Fault in Our Stars” by John Green]*. Retrieved from <https://inlnk.ru/q8M6k> [in Russian].
- Zeledenok, A.A. (2014). *Osobennosti tvorchestva Dzhona Grina (na primere romana “Vinovaty zvezdy”) [Peculiarities of John Green’s Creativity (on the Example of the Novel “The Fault in Our Stars”)]*. Retrieved from <https://inlnk.ru/b02Xd> [in Russian].
- Zhiltsova, A. I. (2016) *Metafora i intertekstualnost v romane Dzhona Grina “The Fault in our Stars” [Metaphor and Intertextuality in the Novel “The Fault in Our Stars” by John Green]*. Retrieved from <https://elibrary.ru/item.asp?id=26542945> [in Russian].

Рукопис статті отримано 15 грудня 2020 року

Рукопис затверджено до публікації 17 лютого 2021 року

Інформація про автора

Бондар Наталія Юрїївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри економіки та управління Шосткінського інституту Сумського державного університету; вул. Гагаріна, 1, м. Шостка, Сумської області, 41100, Україна; e-mail: liya_bond@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0003-1044-9461>

УДК 821.161.2.09(092)+82(100).09(092)

Світлана Гайдук

ОБРАЗ ГОЛУБА ТА ЙОГО СИМВОЛІЧНІ СЕНСИ В ПОЕЗІІ Т. ШЕВЧЕНКА, Ю. СЛОВАЦЬКОГО, ДЖ. КІТСА

Анотація

Мета статті – висвітлити особливості інтерпретації символіки образу голуба (голубки) в поетичних творах Т. Шевченка, Ю. Словацького, Дж. Кітса. У дослідженні спираємося на методологічну схему вивчення та інтерпретації символів у текстах літератури, що передбачає вирішення таких трьох завдань: опис конкретного символу; зіставлення символу з певною традицією використання символічних одиниць; інтерпретація змісту й художньої функції символу.

Проаналізувавши поетичні твори Т. Шевченка, Ю. Словацького, Дж. Кітса, доходимо таких висновків: а) образ голуба (голубки) належить до особливо частотних орнітологічних образів у поетичних творах кожного з авторів; б) символіка образів голуба й голубки, пов'язана з коханням, ніжністю, відданістю коханому чи коханій, притаманна міфологічній та фольклорній традиціям і простежується у поезії усіх трьох поетів-романтиків; в) багатьом творам Т. Шевченка властива фольклорна традиція образу голуба (голубки) як символу материнства, батьківства, сирітства, дружби тощо; г) у поемі «Тризна» простежуємо вплив християнської традиції на Т. Шевченка, де образ голубки – символ чистоти і цнотливості, духовної любові й милосердя; д) вплив Євангелія вбачаємо й у творчості Ю. Словацького, адже в його творах образ голуба – символ знання (пізнання) й мудрості, а також думки та душі, спрямованої до Бога; е) міфологічна традиція, згідно з якою голуб – символ так званого «поштового зв'язку» між людьми, простежується у творчості польського поета-романтика. Варто наголосити й на літературній традиції, яка мала вплив на формування символіки образу голуба у

творчості Ю. Словацького, у якій голуб – символ не лише дитячої безтурботності й забави, але й меланхолії й туги за дитинством.

Ключові слова: романтизм, поети-романтики, поезія, пташина символіка, символ, образ, голуб.

Анотація

Стаття посвячена особливостям інтерпретації символіки образу голубя (голубки) в поетических произведениях Т. Шевченко, Ю. Словацкого, Дж. Китса. В исследовании опираемся на методологическую схему изучения и интерпретации символов в литературных произведениях, которая предполагает решение следующих трех задач: описание конкретного символа; сопоставление символа с определенной традицией использования символических единиц; интерпретация содержания и художественной функции символа.

Проанализировав поэтические произведения Т. Шевченко, Ю. Словацкого, Дж. Китса, приходим к следующим выводам: а) образ голубя (голубки) относится к особо частотным орнитологическим образам в поэтических произведениях каждого из авторов; б) символика образов голубя и голубки, связанная с любовью, нежностью, преданностью любимому или любимой, присуща мифологической и фольклорной традиции и прослеживается в поэзии всех трех поэтов-романтиков; в) многим произведениям Т. Шевченко свойственна фольклорная традиция образа голубя (голубки) как символа материнства, отцовства, сиротства, дружбы и т.д.; г) в поэме «Тризна» прослеживаем влияние христианской традиции на Т. Шевченко, где образ голубки – символ чистоты и целомудрия, духовной любви и милосердия; д) влияние Евангелия видим и в творчестве Ю. Словацкого, ведь в его произведениях образ голубя – символ знания (познания) и мудрости, а также мысли и души, направленной к Богу; е) мифологическая традиция, согласно которой голубь – символ так называемой «почтовой связи» между людьми, прослеживается в творчестве польского поэта-романтика. Стоит отметить и влияние литературной традиции на формирование символіки образу голубя в творчестве Ю. Словацкого, согласно

которой голубь – символ не только детской беззаботности и забавы, но и меланхолии и тоски по детству.

Ключевые слова: романтизм, поэты-романтики, поэзия, символика птиц, символ, образ, голубь.

Abstract

The purpose of the paper is to analyze the dove image and its symbolic meanings in the poetry of T. Shevchenko, J. Słowacki, and J. Keats. The study is based on a methodological interpretation of symbols in literary works and involves the following three problems: the description of a particular symbol, its comparison with a certain tradition of symbolism, and interpretation of the content and artistic function of the symbol.

In analyzing the poetry of T. Shevchenko, J. Słowacki, J. Keats, we come to the following conclusions: a) the image of the dove is in line with the frequent ornithological images utilized in the poetic works of each of the authors; b) the symbol of the dove, which is associated with love, tenderness, and devotion to a loved one, is common in mythological and folklore traditions and can be found in the poetry of all three Romantic poets; c) many of T. Shevchenko's poems are characterized by the dove image symbolizing motherhood, fatherhood, orphanhood, friendship; d) the influence of Christian tradition on T. Shevchenko, in which the dove image functions as a symbol of purity and chastity, spiritual love and mercy, can be seen in his poem *Tryzna*; e) we can highlight the influence of the Gospel on J. Słowacki, as well. In his poetry the dove image becomes a symbol of knowledge and wisdom, as well as thought and soul directed to God; f) mythological tradition, according to which the dove is a symbol of the so-called "postal connection" between people, can be found in the works of the Polish Romantic poet. We can also mention the literary tradition which influenced the formation of the dove symbolism in Słowacki's poetry. According to the tradition, the dove is a symbol not only of the carefree and jovial nature of children, but also melancholy and longing for childhood.

Key words: Romanticism, Romantic poets, poetry, bird symbolism, symbol, image dove.

Вступ

У контексті європейської романтичної епохи орнітологічна символіка становить парадигму, підпорядковану романтичним законам світовідчуття. Термін «парадигма» тут вживаємо у традиційному словниковому значенні: «взірець», «приклад», «прийнятий спосіб бачення» в певну (тут – романтичну) епоху (Літературознавчий словник-довідник, 2007: 519-520). Вона відображає різнобічні аспекти романтичного світобачення, у якому образи птахів постають часом символами принципово відмінних феноменів: індивідуальної свободи, природи в опозиції до цивілізації, природної мудрості, християнських чеснот. Пригадаймо щодо останнього співу півня, який символізує як страдницьку смерть Ісуса Христа, так і зраду апостола Петра.

Образи тварин у поезії епохи романтизму відображали романтичну ідеологію. Однак ідеться не про буквальне віддзеркалення, а про презентацію її основних настанов у конкретних символах. Вони орієнтовані на міфологічну глибину сенсу: принципова орієнтація романтизму на категорії міфу та символу зумовила міфологізацію птахів і символізацію орнітологічних образів у творах цього напрямку. До того ж парадигма цих образів не творила єдиної семантичної системи. Так, символіка образу орла в польському романтизмі суттєво різнилася від символіки цього образу, наприклад, у поемі «Кавказ» Тараса Шевченка. У польській культурній традиції образ орла – символ держави (герб), а для Т. Шевченка – символ брудної сили і влади, що гнобила народ.

Семантику та функції орнітологічних образів досліджували вітчизняні та зарубіжні вчені – О. Антонова, Г. Булашев, І. Вагилевич, Г. Вернесс, А. Вонс, А. Ганзен-Леве, О. Гура, В. Давидюк, М. Епштейн, Вяч. Иванов, С. Кобелюс, М. Костомаров, Д. Кульчицка, Д. Лебьода, П. Мортенсен, В. Орел, О. Потєбня, О. Сліпушко, Б. Стельмашчик-Свонтек, В. Щепотьєв та інші.

На думку польської дослідниці Барбари Стельмашчик-Свонтек, «у романтичній літературі пташина символіка посідає надзвичайно

вагоме місце. Однак найчастіше трапляються в ній символи орлів, соколів, грифів – птахів потужних, сильних, часом небезпечних» (Stelmaszczyk-Świontek, 1985). (Тут і далі переклад із польської наш – С.Г.). Аналізуючи пташину символіку у творах Тараса Шевченка, Юліуша Словацького, Джона Кітса, доходимо висновку, що вони вдавалися до образів не лише так званих «потужних птахів», але й різних дрібних: голубів, ластівок, соловейків тощо.

Використання пташиної символіки у творчості поетів-романтиків пояснюємо, по-перше, їхньою увагою до міфології й фольклору. Ще представники еньського гуртка романтиків (брати А. і Ф. Шлегелі, Новалис, Л. Тік, В. Вакенродер, Ф. Шлейермахер) проголосили міф і символ основними засобами художнього мислення, іманентними ознаками романтичної поезії. Щодо фольклору, то український вчений Дмитро Наливайко зазначає: «В історії європейської культури епоха романтизму не випадково вирізняється розквітом етнографії та фольклористики» (Наливайко, 2006: 9). Тож межа між фольклором і оригінальною поетичною творчістю в епоху романтизму практично розмита. Звідси таке багатство у романтичній поезії не лише наслідувань і переспівів народних пісень і балад, а й прямих фольклорних запозичень або ж контамінацій із фольклорними образами.

По-друге, не менш значний вплив на зацікавлення символікою птахів і на часте її використання у творах доби романтизму мало захоплення поетів-романтиків політом і їхнє невситиме прагнення волі. Наприклад, у листі до матері Ю. Словацький порівнює себе із загубленим малим птахом: «Я побував на вершині найвищої піраміди – дивовижне видовище! Вершина Фішергорну, купол святого Петра, Везувій, піраміди. Вони були для мене схожі на найвищі гілочки, на яких я, бідний блукаючий птах, на хвилинку присів, щоб відпочити» (Korespondencja Juliusza Słowackiego, 1963: 343).

Мета статті – висвітлити особливості інтерпретації символіки образу голуба (голубки) в поетичних творах Т. Шевченка, Ю. Словацького, Дж. Кітса.

Методологія і методи дослідження

Особливої уваги вимагають загальні методологічні принципи дослідження та інтерпретації образів-символів у літературному творі. Образ голуба (голубки) має як власні джерела походження, так і специфічний контекст інтерпретації. У дослідженні спираємося на методологічну схему вивчення та інтерпретації символів у текстах літератури, що передбачає вирішення таких трьох завдань: опис конкретного символу; зіставлення символу з певною традицією використання символічних одиниць; інтерпретація змісту й художньої функції символу. Якщо йдеться про образ голуба (голубки), то його інтерпретація теж передбачає дескрипцію, декодування образу в тій чи тій художній тканині, аналіз його співвідношень у контексті певної культурної традиції.

Результати та дискусії

В уявленнях людей усього світу голуб і голубка – ідеальні створіння. Вони є символом цнотливості й утілення багатьох позитивних людських якостей. Поети прославляли цих птахів у ліричних віршах, трубадури оспівували в образі голубки ніжну і прекрасну даму серця, а церковники – духовний взірець ангельської покірності та доброти.

Ще з часів античності голуб і голубка, зокрема білі, вважалися зворушливими символами ніжності, кохання й вірності. Для прикладу, володар Делосу Аній розповідає Анхісу, як його дочки, переслідувані греками, врятувалися, перевтілившись у білих голубів. У цьому їм допомагає Вакх (Діоніс), бог виноробства.

Вже полонянкам кували наручники. Ці ж молитовно,
Поки ще змога була, вільні руки до неба піднявши,
Скрикнули: «Батьку-Лією, рятуй!» І подав допомогу
Їхнього дару творець, якщо знищити способом дивним –
Значило б допомогти. Але як вони вигляд змінили,
Я того знати не міг, пояснити не годе н і нині.
Знаю, що сумно скінчилося все: в голубів білосніжних
Перемінились вони, супровідниць дружини твоєї! (Овідій, 1985: 235).

У творах поетів-романтиків Т. Шевченка, Ю. Словацького, Дж. Кітса образи голуба й голубки демонструють багатозначну гаму символічних значень. Для повнішого їх осягнення розглянемо, яку семантику приписувано їм у античній, християнській, фольклорній та літературній традиціях.

У стародавніх цивілізаціях образ голуба пов'язувався з добробутом і душею. Так, у Китаї він був символом довголіття, вірності й поваги до батьків; у древніх юдеїв – символом чистоти й образом Бога.

Багатьох міфічних богинь і богів супроводжують голуби – символи як сакрального, так і земного кохання. Зокрема, грецька богиня кохання Афродіта з усього пташиного розмаїття відібрала для свого ескорту лише трьох представників: голуба як символу статевої пристрасті, горобця як уособлення плодючості, лебедя – як втілення краси. У грецькій міфології є легенда про німфу на ймення Голубиця, яка допомогла Афродіті з Еросом перемогти в змаганні зі збирання квітів. Ерос перетворив німфу у птаха, якого Афродіта огорнула своєю прихильністю (Graves, 1974: 63). Римську богиню вірності Фідес зображали з колосками й горлицею. Голуб супроводжував семітську богиню кохання Астарту, а також Адоніса, Вакха й Ероса. У древніх храмах голубів почитали, як священних птахів (Орел, 2008: 271-272).

Символічні інтерпретації голуба в різних культурах здебільшого позитивні. Наприклад, у Китаї голуб зображений на головному уборі покровительки породіль, тут він є також символом довголіття. У Японії голуб слугує уособленням миру. Емблемою миру і звільнення вважають голуба з оливковою гілкою у дзьобі. Щодо цього образу варто вести мову радше про християнську, аніж античну традицію потрактування: пригадаймо голуба, який повернувся в Ноїв Ковчег із гілкою на знак того, що вода відступила. А от голубка – це здебільшого символ вірної і люблячої дружини. У праці «Фізіолог» ідеться про горлицю, яка, овдовівши, до кінця днів не перестає бути вірною своєму чоловікові (Гайдук, 2013: 246).

У міфах про створення світу голуб – це символ відродження. За законами Мойсея, голуб – «чистий» птах, жертвна тварина євреїв-

бідняків. Ной, Йонах (у перекладі «голуб») «побачив святого духа у вигляді голуба» (Орел, 2008: 273). Однак символічне прочитання цього образу набагато ширше. Значення «вісник добрих новин» має за джерело давньогрецькі міфи: якраз голуб указав безпечний шлях аргонавтам, коли ті пропливали між небезпечними скалами Сімплегадами. Але й значення «вісник поганих новин» теж із цих джерел: це ж голуби, що жили біля храму Зевса, сповіщали людям його верховну волю. У такому самому символічному значенні вживано слово «голуб» у давньоіндійських гімнах (Мифы народов мира, 1987: 347).

У християнській релігійній традиції образ голуба – символ Святого Духа, Христа, церкви, цнотливості, духовної любові, розкаяних душ, невинності, беззахисності, милосердя, мучеництва, скорботи й відродження, див. слова Івана Хрестителя: «І охрестившись Ісус, зараз вийшов із води. І ось небо розкрилось, і побачив Іван Духа Божого, що спускався, як голуб, і сховався на Нього» (Мт. 3:16) (Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, 1991). Голуби символізують і сім дарів Святого Духа – мудрість, розум, побожність, хороша порада, знання, сила і богобоязливість.

Однак, найпоширеніше значення образу голуба в літературі й фольклорі – символ кохання. У народі кажуть про голубину любов і вірність. Яків Головацький з цього приводу зазначав: «Голуб у всіх слов'ян є символом кохання» (Сліпушко, 2001: 54). На думку натураліста-орнітолога Катерини Халлоуей, кожен, хто заглядає в добрі, схожі на чорні перлини очі засмученого голуба і чує його ніжне воркування, неодмінно згадає кохану людину.

«Голуб – символ кохання у різних його виявах», – писав український дослідник Микола Костомаров у праці «Слов'янська міфологія» (Костомаров, 1994: 88). Про закоханих українці кажуть, що вони «любляться, як голубів пара». Проте не лише закохані називають один одного голубами, але й брати та сестри, і діти з батьками виражають за допомогою цього епітета свою родинну прив'язаність: «Братоньку мій милий, голубонько сивий!», «Сестро моя миленька, голубонько сивенька!» (Костомаров, 1994: 88).

Форми описів із образами цих птахів розмаїті. Часто зображують птаха, що купається, – так передають залицання парубка до милої; голуби п'ють воду, цілуються і сивими крилами обіймаються – символ злагоди між закоханими; голуби разом пили воду, потім здійнялися і розлетілися – символ розлуки; голуб, що літає без пари, – символ самотнього чи покинутого парубка і т. ін. З наведеного можна виснувати, що голуба й голубки вважають у народі символами кохання.

Окрім цього, образ голуба властивий не лише міфології, християнству, фольклору, літературі, але й геральдиці, де є емблемою Рицарів Граалю. Голуб – також атрибут багатьох святих, наприклад, Св. Григорія Великого (540–604), одного з чотирьох отців Церкви; Св. Фоми Аквінського (бл. 1225–1274), середньовічного теолога, чий трактат становить основу доктрини католицької церкви; Св. Терези Авільської (1515–1582), реформатора ордену кармелітів в Іспанії. У сучасній політичній термінології голуб – символ руху за мир, не випадково його прихильників називають «голубами» (Гайдук, 2013: 248).

Так у загальних рисах виглядає символіка образів голуба й голубки. Проте не кожне зі згаданих значень прочитуємо в поетичних текстах Т. Шевченка, Ю. Словацького, Дж. Кітса.

Аналізуючи символіку образу голуба й голубки у творчості українського поета Т. Шевченка, схилиємося до висновку Володимира Щепотьєва, що образи птахів Шевченко створював значною мірою «під впливом пісенної творчості» (Щепотьєв, 1999: 114). На зв'язку поетичної творчості Т. Шевченка з народною пісенністю наголошує Микола Бондар, зазначаючи, що в поезії митця виявляємо риси, притаманні народній ліриці, а саме: наявність сталих словосполучень та образів-символів, заперечні порівняння, апеляції до об'єктів природи, до Бога, демінутивні форми іменників та прикметників тощо (Бондар, 2014, 57-58). Пісенне походження мають у Шевченковій поезії й образи голуба та голубки. Проте в його творах (зокрема російськомовних) помічаємо й інші, зокрема, літературний і біблійний впливи.

У поемі «Катерина» Т. Шевченко змальовує чисте кохання і страждання простої сільської дівчини, яку спокусив і покинув москаль. Зустрівшись із ним після довгих пошуків і поневірянь, вона не перестає називати його голубом: «Подивися, мій голубе...», «Постривай же, мій голубе!...», «За що ж, скажи, мій голубе?..» (Шевченко, 2003, т. 1: 106). Однак навіть такі ніжні звертання не зворушують байдуже серце москаля, який не лише поглумився над молодою жінкою, але й не признав сина. Щасливе минуле – гірке сучасне. У цій антитезі образ голуба – символ цілого комплексу думок Катерини про молодість, кохання, надію, віру (Гайдук, 2013: 249).

Мотив нещасливого кохання заможної дівчини й убогого парубка основний і в Шевченковій поемі «Мар'яна-черниця». Заможна вдова за клопотами про жениха для своєї єдиної дочки не впилювала, як та закохалася в небагатого парубка Петруся і щовечора виходить до нього на побачення то в луг, то в гай. Закохана Мар'яна у звертаннях до Петруся називає його голубом:

Хіба було коли в світі,
Щиро що кохались,
Розійшлися, не взялися
Й живими остались?
Ні, не було, мій голубе (Шевченко, 2003, т. 1: 195).

Доля виявилася неласкавою до закоханих. Мар'яна не погодилась стати дружиною багатого старого сотника Івана і пішла у черницю. Її коханий Петрусь мріяв повернутися сотником до своєї коханої, але осліп на війні і став, очевидно, тим кобзарем, що оспівує нещасливу долю закоханих.

У контексті досліджуваної проблеми на особливу увагу заслуговує поема «Гайдамаки». Парубок Ярема, виглядаючи свою кохану Оксану, співає: «Виглянь, голубко, // Та поворкуєм, // Та посумуєм; // Бо я далеко // Сю ніч мандрую» (Шевченко, 2003, т. 1: 142). Описуючи їхнє побачення, Т. Шевченко знову вдається до образу голубки й порівнює з нею свою героїню: «А Оксана, як голубка,

воркує, цілує...» (Шевченко, 2003, т. 1: 145). Розлучені, особливо у хвилини відчаю й туги, закохані називають одне одного голубом і голубкою: «Де моя Оксана? // Де вона, моя голубка // Приборкана, плаче?» (Шевченко, 2003, т. 1: 172), «Прилітай же, мій соколе, мій голубе сизий!..» (Шевченко, 2003, т. 1: 178). Отже, образи голуба й голубки в цій поемі – символи чистого кохання, вірності й ніжності закоханих молодих людей.

У поемі «[Сотник]» поет знову звертається до образу голубки як символу кохання. Старий сотник закохався у прийомну дочку Настю й надумав з нею одружитися: «А вона, моя голубка, // Нічого не знає...» (Шевченко, 2003, т. 2: 172). Однак дівчина щиро покохала названого брата Петруся, рідного сина сотника. Зображуючи чисте кохання Насті та Петруся, Т. Шевченко вдається до такого порівняння:

Он дивіться: у садочок
Вийшли погуляти.
Удвох собі, походжають,
Мов ті голуб'ята... (Шевченко, 2003, т. 2: 176).

Та старий сотник не полишає наміру одружитися з Настусею. Відправивши сина до Києва, сотник пропонує дівчині повінчатися, улесливо кличучи: «Моя голубко сизокрила! // Моя ти ягідко!..» (Шевченко, 2003, т. 2: 180).

Образ голуба як символ коханого вжито також у поемі «Сліпий» («Степаночку, голубчику!..» (Шевченко, 2003, т. 1: 302)), у творі «Хустина» («Неборак, як голуб, з нею, / З безталанною своєю...» (Шевченко, 2003, т. 2: 56)). У поемі «Причинна» образ голубки як символ коханої змальований епітетом «сизокрила»: «Бач, заснула, виглядавши, // Моя сизокрила» (Шевченко, 2003, т. 1: 77).

Як символи кохання образи голубів присутні також у творчості польського поета-романтика Ю. Словацького (поєми «У Швейцарії» (1839), «Поема Пяста Дантишка» (1838)). Як і Т. Шевченко, Ю. Словацький часто використовує образ голуба чи голубки у звертаннях головних героїв творів один до одного. Наприклад,

у «Поемі Пяста Дантишка» він пише: «Втекла вона як голуб, торкнувшись моїх кісток, // Пахло від неї трупом і молодістю» (Słowacki, 1952-1975: рядки 1407-1408) чи «Чого ж Ти прагнула, мертва божевільна жінко? // Моя Марійо! Моя Ти голубко!» (Słowacki, 1952-1975: рядки 1411-1412).

Дорота Кульчицка, аналізуючи символіку образів голуба й голубки, доходить висновку, що поцілунки молодих персонажів творів Ю. Словацького є своєрідною сублимацією їхніх почуттів та чуттєвих переживань, пор.: «Словацький цей етап змалював у властивий йому, “орнітологічний”, спосіб» (Kulczycka, 2004: 134).

У поемі «Беньовський» (1841) образи голуба й голубки теж виступають символами кохання. У Пісні III поет пише: «На дерево впали дві пташки Венери» (Słowacki, 1952-1975, t. V: 100), де Венера – то богиня кохання в римлян. У Пісні IV Ю. Словацький знову звертається до голубиної пари, але вже як атрибутів грецької богині кохання Афродіти: «Як голос арфи, чи місячний полиск, // Чи Афродіта, чиї тихі колісниці // По небу ніс голуб і голубиця» (Słowacki, 1952-1975, t. V: 111). Отже, можемо фіксувати вплив на творчість Ю. Словацького класичної міфології, адже такі символічні значення голубів були їй властивими.

Іншу символіку образу голуба прочитуємо в поемі «Беньовський». Ідеться тут про голубів, які належать до групи приручених і дресированих птахів Свентини. Ю. Словацький не лише описує їхні акробатичні можливості, але й удається до їх антропоморфізації. У поемі птахи, подібно до закоханої пари, любляться, сумують, піклуються одне про одного:

З лету зробили танець – і над головою
 Пана Збігнева, тримаючи на крилах,
 Так ніби дали собі закоханих слово,
 Закохані рожеві дьобики з'єднали;
 І розлетівшись знову у блакиті
 Зважуючись довго, сумно замислились;
 Немовби згубили і шукали себе знову,
 Так як померлі людські душі в небі (Słowacki, 1952-1975, t. V: 97-98).

Образи голубів можуть інтерпретуватися також і як символи душі, до того ж не тільки у християнській традиції, але й у традиціях деяких народів Східної Азії.

Трактування образів голуба й голубки як символів кохання вважаємо за доцільне доповнити прикладом з англійської романтичної поезії. Винятково символічне прочитання має образ голуба у вірші одного з найбільших ліриків Англії Дж. Кітса «Я мав голуба, і коханий голуб загинув» (1819). Як і в Т. Шевченка та Ю. Словацького, тут він теж символ кохання. Кожен рядок вірша сповнений душевним болем і тугою за втраченим коханням: «Кохані маленькі червоні лапки! Чому Ви загинули?», «Чому Ти покинула мене, кохана пташко, чому?», «Чому, кохана, не могла Ти жити зі мною?», «Чому не жити мило як на зелених деревах?» (Keats, 2001: 328) (Тут і далі переклад з англійської наш – С.Г.). Поет пояснює загибель пташки тугою: «І я подумав, Ти загинула через скорботу; // Але чому б Тобі було журитися?». Для Дж. Кітса образ голуба – це символ кохання й уособлення коханої. Прикметники *sweet*, «солодкий», «коханий», «любий», і *pretty*, «гарненький», допомагають змалювати ті почуття, які його ліричний герой відчуває до коханої. Дж. Кітс акцентує на його прагненні будь-що будь втримати кохану поруч – шовковою ниткою (щоб не завдати болю) чи частими поцілунками.

Однак і загибель не варто розуміти буквально – як справжню смерть коханої. Тут можемо радше вести мову про «символічну смерть», тобто про втрачене кохання. Усі наявні в тексті запитання – це свого роду риторичні запитання, на які ліричний герой уже давно відшукав відповіді.

Проаналізованим текстам Т. Шевченка, Ю. Словацького і Дж. Кітса притаманне, як бачимо, традиційно-фольклорне і міфологічне прочитання образів голуба і голубки, пов'язане з коханням, ніжністю, відданістю коханому чи коханій.

Трапляються ці образи й у багатьох інших творах Т. Шевченка, але вже як символи дружби, материнства, батьківства, сирітства. Наприклад, у поезіях «До Основ'яненка» та «Н. Маркевичу», де панує, як пише Ніна Чамата, «культ дружби» (Чамата, 2014: 55).

У вірші «До Основ'яненка» (1839) автор називає голубом українського письменника, прозаїка й драматурга Григорія Квітку-Основ'яненка: «А Ти, батьку, // Як сам здоров знаєш, // Тебе люди поважають, // Добрий голос маєш; // Співай же їм, мій голубе, // Про Січ, про могили, // Коли яку насипали, // Кого положили.» (Шевченко, 2003, Т. 1: 121). А далі кличе його й орлом: «Утни, батьку, орле сизий!» (Шевченко, 2003, Т. 1: 121).

Такий мотив і така символіка прочитується й у вірші «Н. Маркевичу» (1840), написаному на честь іменин Миколи Маркевича – українського історика, етнографа, поета. Шевченкові імпонували національно-патріотичні погляди М. Маркевича, його інтерес до української історії, фольклору, етнографії. Звертаючись до нього, великий Кобзар використовує спершу образ орла: «Бандуристе, орле сизий...» (Шевченко, 2003, Т. 1: 127), а далі образ голуба: «Я й тут чужий, одинокий, // І на Україні // Я сирота, мій голубе, // Як і на чужині» (Шевченко, 2003, Т.1: 127). Можна, отже, зробити висновок, що образ «сизого орла» в поезії Т. Шевченка став самобутнім символом літературного Олімпу, літературної слави. Митці – орли, бо їхні досягнення вивищують їх понад іншими, «над віками» подібно до того, як орел літає вище від усіх птахів і, як кажуть легенди, – над часом (Гайдук, 2018: 113). Голуб же – символ чистої і справжньої дружби серед митців.

У російськомовному творі Т. Шевченка «Тризна» (1843) виявляємо притаманну християнській традиції символіку образів голуба й голубки. Зміст твору й образ його героя позначені настроями протесту, спричинених подорожжю Т. Шевченка Україною 1843 року. Сама поема засвідчила перехід поета до нового періоду творчості – періоду «трьох літ» (Шевченко, 2003, Т. 1: 630).

Варто відзначити, що бестіарій цієї поеми представлений лише трьома образами – голуба (голубки), змії (черви) й орла. Аналізуючи багатий на тваринні образи світ Біблії, помічаємо, що саме ці образи, поруч із ягням, ключові для Старого й Нового Заповітів, що так глибоко вплинули на формування релігійного світогляду поета.

Український учений Євген Нахлік у статті «Пророцтво у Шевченковій поезії» наголошує, що в поемі «Тризна» під образом пророка «мається на увазі, згідно з біблійною традицією (старозавітні пророки, Йоан Хреститель), той, хто говорить правду деспотичним правителям і не раз за це розплачується життям» (Нахлік, 2015: 6). На підтвердження цієї думки зачитуємо рядки із Шевченкової поеми: «Великим словом Божью волю / Сказать тиранам – не поймут! / И на родном прекрасном поле / Пророка камнем побьют!» (Шевченко, 2003, Т. 1: 245).

Аналіз образів орла й голубки в поемі «Тризна» Т. Шевченка спонукає до розширення їхнього інтерпретаційного поля: орел тут – символ вірності правді та свободі, а голубка – ідеального і взірцевого життєвого шляху, чистоти душі, незлобивого серця й неослабної любові до людей. У творі доволі чітко простежується романтичний мотив відчуження від панського оточення і приреченості на смерть.

Без малодушной укоризны
Пройти мытарства трудной жизни,
Измерять пропасти страстей,
Понять на деле жизнь людей,
Прочесть все черные страницы,
Все беззаконные дела...
И сохранить полет орла
И сердце чистой голубицы!
Се человек!.. без крова жить
(Сирот и солнышко не греет),
Людей изведать – и любить!... (Шевченко, 2003, Т. 1: 244).

Символіка образу орла, що в'яжеться зі свободою та вірністю їй (орел не може жити в неволі), традиційно-фольклорна. Однак у цьому тексті слово орел розвиває ще одне символічне значення – лету. З ним пов'язана ідея твору, лаконічно втілена в останніх його словах – «Се человек!». Це цитата з Євангелія від Іоанна (19, 5) (Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту): так схарактеризував

Ісуса Христа Пилат. Власне, орел – символ євангеліста Іоанна. Політ орла символічно поєднує різні значення символу в одну ідейно-естетичну цілісність: життя людини, пізнання, збереження вірності, дорівняння до ідеалу Ісуса Христа та дорівняння самого тексту до тексту Євангелія від Іоанна. Символіка образу голубки у поемі «Тризна» теж традиційно-християнська, адже голубка – символ чистоти і цнотливості, духовної любові й милосердя.

Уплив Євангелія вбачаємо й у творчості польського романтика Ю. Словацького. Мотив спраглою води (знання – С.Г.) голуба присутній у поемі «У Швейцарії», поезії «Беатрікс Ченчі». Однак більш глибоких символічних значень образ голуба набуває в подальших рядках: «Я спраглий дізнатися про кінець життя – коли блукав я по чужих краях, то бачив голубки, які прилітали до древніх джерел і в їх чистих і безводних мармурових оболонках очищали забруднені дорожнім пилом крила... Охоплений смутком я заволав: Господи, людині як цим голубам не має звідки зачерпнути джерельної води; і якщо не з джерел, тоді наука – ніщо... і вона не дає знань... І ось, Господи, раптом Ти змусив джерела духовного життя потекти з мене» (Słowacki, 1952-1975, Т. XIV: 375).

Поет прагне віднайти силу, міць, правду й знання в різних джерелах. Одне з них – Євангеліє від Івана, Ісус, який говорить про себе як про джерело живої води, джерело порятунку (Єв. Ів. 4: 14-15) (Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту). Однак не єдине. Найбагатше джерело життєвої мудрості для польського поета-романтика – це людина.

Інтерпретуючи образи голуба і голубки як символи мудрості та знання у творчості Ю. Словацького, варто звернути увагу й на античну традицію, адже, за віруваннями давніх греків, голуби приносили Богам і Зевсу амброзію. Саме її смертні вважали їжею Богів, що дарувала їм безсмертя й вічну молодість. Як зазначає Д. Кульчицка, «ідеться тут, напевне, не про амброзію, а про інформацію, яку голуби приносили священикам» (Kulczycka, 2004: 164). Отже, у традиціях – біблійній і античній – «небесний посланець» (голуб) уособлюється з людиною, котра шукає знання, або ж із божеством чи Господом, котрі дарують це знання.

Як символ мудрості виступає образ голуба також у незакінченій поемі Ю. Словацького «Король Дух» (1845-1849). Цим птахам автор приписує важливу якість людини – когнітивну допитливість, прагнення пізнати найзагадковіші таємниці світу: «А коли співак закінчив, то його милі брати, // Голуби цікаві колом оточили, // Відчини нам – просять – ворота таємного світу» (Słowacki, 1952-1975, Т. XVII: 901).

У європейській культурі голуби вважалися знаком прямолінійності, наполегливості в досягненні мети, а також символами думки чи душі, спрямованої до Бога. Беручи до уваги таку символіку голубів, Д. Кульчицка доходить висновку, що в поезіях Ю. Словацького з легом голуба порівнюються: «старе право, яке нагадує про своє існування, яке «Ніби голуб...до серця влетіло» («Агезиляуш»); таємниці Святого Таїнства («Ксьондз Марек»); людські думки («Беатрікс Ченчі»); зірки, що мчать по небу («[Діалог троїстий...]»). Характерною є також метафора «голуб слова», використана для опису натхненної промови слов'янського папи («[Серед розбіжностей – Бог страйкує]»)» (Kulczycka, 2004: 167).

На думку А. Вонс, ще з раннього дитинства Ю. Словацькому були відомі традиції, пов'язані з годівлею голубів. Доказом цього може бути відоме тільки людям, що розводять голубів, жаргонне слово «манок», яке поет використав у своїй поезії. «Манок» – це птах, завданням якого є заохочувати голубів із чужої зграї сідати на голубятнику господаря «манка» (Wąs, 2013: 109). У «Поемі Пяста Дантишка» герой пригадує своє дитинство, й образ «голуба-манка» перетворюється в символ не лише дитячої безтурботності й забави, але й туги за дитинством:

Бачу малого Дантишка жартівника,
Як випускає голуба-манка;
А птах повертається з лісу другим берегом,
І обсипає мене голубиним снігом;
Хоч і крадіжка це, проте як ангели
Умивався я у вкрадених пташок білі (Słowacki, 1952-1975, Т. III: 100).

Таку ж символіку образу голуба виявляємо й у листах Ю. Словацького до матері: «Люба Мамо, о! Якби я зараз хотів через якогось голуба швидко отримати лист, з якого б можна було дізнатися про Твоє здоров'я» (Korespondencja Juliusza Słowackiego, 1963: 168). На думку Д. Кульчицької, голуб, який несе лист, виступає часто «знаком туги і прагнення будь-якого контакту з люблячою людиною» (Kulczycka, 2004: 132). Таку символіку образу голуба простежуємо в драмі «Хорштинський» Ю. Словацького. Осліплений ворогами головний герой драми Хорштинський пригадує своє незбориме бажання послати після переможного бою «голуба-листоношу» любій дружині, за якою дуже тужив: «Після переможної битви, коли я відпочивав у березовому гайку, нахлинуло мене бажання...щоб надіслати голуба з написаним олівчиком листом» (Kulczycka, 2004: 132).

Ю. Словацький, як «лелека-емігрант», упродовж свого життя часто перебував далеко від рідної домівки і близьких його серцю людей. Для нього голуб – це не лише символ «поштового зв'язку» між людьми, але й символ туги та меланхолії.

Висновки

Проаналізувавши поетичні твори Т. Шевченка, Ю. Словацького, Дж. Кітса, доходимо таких висновків: а) образ голуба (голубки) належить до особливо частотних орнітологічних образів у поетичних творах кожного з авторів; б) символіка образів голуба й голубки, пов'язана з коханням, ніжністю, відданістю коханому чи коханій, притаманна міфологічній та фольклорній традиціям і простежується у поезії усіх трьох поетів-романтиків; в) багатьом творам Т. Шевченка властива фольклорна традиція образу голуба (голубки) як символу материнства, батьківства, сирітства, дружби тощо; г) у поемі «Тризна» простежуємо вплив християнської традиції на Т. Шевченка, де образ голубки – символ чистоти і цнотливості, духовної любові й милосердя; д) вплив Євангелія вбачаємо й у творчості Ю. Словацького, адже в його творах образ голуба – символ знання (пізнання) й мудрості, а також думки та душі, спрямованої до Бога; е) міфологічна традиція, згідно з якою голуб – символ так званого «поштового зв'язку» між людьми, простежується у творчості

польського поета-романтика. Варто наголосити й на літературній традиції, яка мала вплив на формування символіки образу голуба у творчості Ю. Словацького, у якій голуб – символ не лише дитячої безтурботності й забави, але й меланхолії й туги за дитинством.

Література

- Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту.* (1991). Київ: Українське біблійне товариство.
- Бондар, М. (2014). «Знать, од Бога і голос той, і ті слова...»: пісня як жанр поетичної творчості Т. Шевченка. *Слово і час*, 3, 57–73.
- Гайдук, С. (2018). Образ орла як уособлення поета у поезії епохи романтизму. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* [Текст]: зб. наук. праць. Дрогобич: Посвіт. 108–119.
- Гайдук, С.Є. (2013). Образи голуба і голубки як символи кохання (на прикладі поезії Тараса Шевченка). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ: БДПУ, Випуск XXVII, Ч. 3. 245–252.
- Костомаров, М.І. (1994). *Слов'янська міфологія: вибрані праці з фольклористики й літературознавства*. Київ: Либідь.
- Літературознавчий словник-довідник* (2007) [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. Київ: ВЦ «Академія».
- Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т.* (1987). Т. 2: К-Я. [гл. ред. С.А. Токарев]. Москва: Советская энциклопедия.
- Наливайко, Д. (2006). Шевченко, Романтизм, Націоналізм. *Слово і час*, 3, 3–21.
- Нахлік, Є. (2015). Пророцтво у Шевченковій поезії. *Шевченкознавчі студії*: збірник наукових праць. Київ: ВПЦ «Київський університет». 3–13.
- Овідій. (1985). *Метаморфози* [перекл. з латин., передм. та прим. А. Содомори]. Київ: Дніпро.
- Орел, В.Е. (2008). *Культура, символи и животный мир*. Харків: Гуманитарный Центр.
- Сліпушко, О. (2001). *Давньоукраїнський бестіарій (звірослов): Національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах*. Київ: Дніпро.

- Чамата, Н. (2014). Жанр поетичного послання у творчості Шевченка. *Слово і час*, 3, 51–56.
- Шевченко, Т.Г. (2003). *Повне зібрання творів у 12 т. Т. 1: Поезія 1837-1847*. Київ: Наукова думка.
- Шевченко, Т.Г. (2003). *Повне зібрання творів у 12 т. Т. 2: Поезія 1847-1861*. Київ: Наукова думка.
- Щепотьев, В. (1999). Образи птахів у Шевченковій творчості. *Народна творчість та етнографія*. № 2-3, 104–116.
- Graves, R. (1974). *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa.
- Keats, J. (2001). *The Poems of John Keats*, introduction, glossary and notes by Paul Wright. Kent: Wordsworth Poetry Library.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego* (1963), oprac. E. Sawrymowicz, t.1, Wrocław.
- Kulczycka, D. (2004). «*Jestem jak człowiek, który we śnie lata...*»: o symbolicznych ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski.
- Słowacki, J. (1952-1975). *Dzieła wszystkie*, [red. J. Kleiner i W. Floryan]. T. I-XVII, Wrocław.
- Stelmaszczyk-Świontek, B. (1985). *Wstęp*, [w] J.B. Zaleski, *Wybór poezji*, Wrocław, BN I, nr 30.
- Wąs, A. (2013). Symbolika i wymiar dydaktyczny zwierząt w literaturze (na przykładzie twórczości Jukiusza Słowackiego). *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie* LIII. 107–115.

References

- Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu*. (1991). Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo [in Ukrainian].
- Bondar, M. (2014). «Znat, od Boha i holos toi, i ti slova...»: pisnia yak zhanr poetychnoi tvorchoosti T. Shevchenka. *Slovo i chas*, 3, 57–73 [in Ukrainian].
- Haiduk, S. (2018). Obraz orla yak uosoblennia poeta u poezii epokhy romantyzmu. *Ridne slovo v etnokulturnomu vymiri* [Tekst]: zb. nauk. prats. Drohobych: Posvit. 108–119 [in Ukrainian].
- Haiduk, S.Ye. (2013). Obrazy holuba i holubky yak symvoly kokhannia (na prykladni poezii Tarasa Shevchenka). *Aktualni problemy slovianskoi*

- filologii*. Seria : Lnhvistyka i literaturoznavstvo: mizhvuz. zb. nauk. st. Berdiansk: BDPU, Vypusk XXVII, Ch. 3. 245–252 [in Ukrainian].
- Kostomarov, M.I. (1994). *Slovianska mifolohiia: vybrani pratsi z folklorystyky y literaturoznavstva*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* (2007). [za red. R. Hromiaka, Yu. Kovaliva, V. Teremka]. Kyiv: VTs «Akademiia» [in Ukrainian].
- Mify narodov mira. Jenciklopedija v 2 t.* (1987). T. 2: K-Ja. [gl. red. S.A.Tokarev]. Moskva: Sovetskaja jenciklopedija [in Russian].
- Nalyvaiko, D. (2006). Shevchenko, Romantyzm, Natsionalizm. *Slovo i chas*, 3, 3–21 [in Ukrainian].
- Nakhlik, Ye. (2015). Prorotstvo u Shevchenkovii poezii. *Shevchenkoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv: VPTs «Kyivskiy universytet». 3–13 [in Ukrainian].
- Ovidii. (1985). *Metamorfozy / perekl. z latyn., peredm. ta prym. A. Sodomory*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Orel, V.E. (2008). *Kul'tura, simvoly i zhyvotnyj mir*. Harkiv: Gumanitarnyj Centr [in Russian].
- Slipushko, O. (2001). *Davnoukrainskyi bestiarii (zviroslov): Natsionalnyi kharakter, suspilna moral i dukhovnist davnikh ukrainsiv u tvarynykh arkhetypakh, mifakh, symvolakh, emblemakh*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Chamata, N. (2014). Zhanr poetychnoho poslannia u tvorchosti Shevchenka. *Slovo i chas*, 3. 51–56 [in Ukrainian].
- Shevchenko, T.H. (2003). *Povne zibrannia tvoriv u 12 t. T. 1: Poeziia 1837-1847*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Shevchenko, T.H. (2003). *Povne zibrannia tvoriv u 12 t. T. 2: Poeziia 1847-1861*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Shchepotiev, V. (1999). Obrazy ptakhiv u Shevchenkovii tvorchosti. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*. № 2-3. 104–116 [in Ukrainian].
- Graves, R. (1974). *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa [in Polish].
- Keats, J. (2001). *The Poems of John Keats*, introduction, glossary and notes by Paul Wright. Kent: Wordsworth Poetry Library.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*. (1963), [oprac. E. Sawrymowicz]. T. 1. Wrocław [in Polish].

- Kulczycka, D. (2004). *«Jestem jak człowiek, który we mnie lata...»: o symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski [in Polish].
- Słowacki, J. (1952–1975). *Dzieła wszystkie*, [red. J. Kleiner i W. Floryan]. T. I–XVI. Wrocław [in Polish].
- Stelmaszczyk-Świontek, B. (1985). *Wstęp*, [w] J.B. Zaleski, *Wybór poezji*, Wrocław. BN I, nr 30 [in Polish].
- Wąs, A. (2013). Symbolika i wymiar dydaktyczny zwierząt w literaturze (na przykładzie twórczości Juliusza Słowackiego). *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie* LIII. 107–115 [in Polish].

Рукопис статті отримано 16 січня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 22 березня 2021 року

Інформація про автора

Гайдук Світлана Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент, ад'юнкт Інституту мовознавства і літературознавства Природничо-гуманітарного університету в м. Седльце (Польща); вул. Конарського 2, м. Седльце, 08-110, Польща; e-mail: hayduksvitlana79@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-1012-6091>

UDC 821.111

**Liudmyla Harmash
Tetyana Tyshchenko****MULTICULTURALISM AND NATIONAL IDENTITY
IN KAZUO ISHIGURO'S NOVEL *THE REMAINS OF THE DAY*****Анотація**

Дві протилежні тенденції – глобалізація, що прагне нівелювати відмінні одна від одної культури, і мультикультуралізм, який намагається протидіяти цим процесам і зберегти культурну різноманітність, – значною мірою впливають на розвиток сучасної літератури, в першу чергу англійської. Це пов'язано з появою протягом останніх десятиліть великої кількості письменників – вихідців із різних регіонів світу, які пишуть англійською мовою. У результаті в рамках їхньої творчості співіснують дві культурних парадигми – та, що зумовлена країною їхнього походження (у випадку з Казуо Ішігуро це Японія), і англійська. У свою чергу, така ситуація актуалізувала проблему англійської національної ідентичності, яка є центральною в романі Ішігуро «Залишок дня». У статті здійснено методологічний підхід, що передбачає виявлення та аналіз основних культурно-історичних складових феномену «англійськість» у романі Ішігуро «Залишок дня». Англійськість розуміється як квінтесенція національної ідентичності. Репрезентація англійськості в творчості Ішігуро розглядається в зіставленні з традиційними уявленнями, сформованими в межах вікторіанської системи цінностей. Метою роботи є аналіз феномену «англійськість» в романі Казуо Ішігуро «Залишок дня». Багатоаспектність прояву англійськості розглянута з точки зору співвідношення традиційних уявлень про англійський менталітет і авторської позиції щодо даного явища. Автори статті дійшли висновку, що оповідь про приватне життя звичайного англійського дворецького в романі Ішігуро поступово перетворюється в деконструкцію міфу про велич англійської нації, її бездоганність і, як наслідок, перевагу над рештою світу. Ішігуро не боїться кинути

виклик традиційним уявленням про суто англійський характер, послідовно викриваючи парадну сторону священного міфу. Відверто демонструючи такі непривабливі риси, як ностальгія, ксенофобія і сліпота, письменник відмовляється вихвалити псевдореальність і прикрашати помилково пишність втраченої епохи.

Ключові слова: мультикультуралізм, національна ідентичність, англійськість, Казуо Ісигуро, «Залишок дня».

Аннотація

Две противоположные тенденции – глобализация, стремящаяся нивелировать существующее в мире множество отличающихся друг от друга культур, и мультикультурализм, пытающийся противодействовать этим процессам и сохранить культурное разнообразие, – оказывают значительное влияние на развитие современной литературы, в первую очередь английской. Это связано с появлением в последние десятилетия большого количества писателей – выходцев из разных регионов мира, пишущих на английском языке. В результате в рамках их творчества сосуществуют две культурных парадигмы: английская – с одной стороны, и обусловленная страной происхождения писателя (в случае с Казуо Исигуро это Япония) – с другой. В свою очередь, такая ситуация актуализировала проблему английской национальной идентичности, которая является центральной в романе Исигуро «На закате дня». В статье осуществлен методологический подход, предполагающий выявление и анализ основных культурно-исторических составляющих феномена «английскость» в творчестве романа Исигуро «На закате дня». Английскость понимается как квинтэссенция национальной идентичности. Репрезентация английскости в творчестве Исигуро рассматривается в сопоставлении с традиционными представлениями, сформировавшимися в рамках викторианской системы ценностей. Целью работы является анализ феномена «английскость» в романе Казуо Исигуро «На закате дня». Многоаспектность проявления английскости рассмотрена с точки зрения соотношения традиционных представлений об английском

менталитете и авторской позиции в отношении данного явления. Авторы статьи пришли к выводу, что рассказ о частной жизни обычного английского дворецкого в романе Исигуро постепенно превращается в деконструкцию мифа о величии английской нации, ее безупречности и, как следствие, превосходстве над остальным миром. Исигуро не боится бросить вызов традиционным представлениям об истинно английском характере, последовательно разоблачая парадную сторону священного мифа. Откровенно демонстрируя такие его неприглядные черты, как откровенная ностальгия, ксенофобия и слепота, писатель отказывается прославлять псевдореальность и приукрашивать ложное великолепие утраченной эпохи.

Ключевые слова: мультикультурализм, национальная идентичность, английскость, Казуо Исигуро, «Остаток дня».

Abstract

Two opposite trends – globalization, which is seeking to neutralize the many different cultures existing in the world, and multiculturalism, which is trying to counteract these processes and preserve cultural diversity – have a significant impact on the development of modern literature, primarily English. This is due to the emergence in recent decades of a large number of writers from different regions of the world who write in English. As a result, within the framework of their work, two cultural paradigms coexist – the cultural paradigm of their countries of origin (in the case of Kazuo Ishiguro, this is Japan) and the English one. In turn, this situation has actualized the problem of English national identity, which takes central part in Ishiguro's novel *The Remains of the Day*. The article implements a methodological approach that involves the identification and analysis of the main cultural and historical components of the phenomenon of *Englishness* in Ishiguro's novel *The Remains of the Day*. *Englishness* is understood as the quintessence of national identity in the novel. The representation of *Englishness* in Ishiguro's work is considered in comparison with the traditional ideas that formed within the Victorian value system. The aim of the work is an analysis of the *Englishness* in Kazuo Ishiguro's novel *The Remains of the Day*. The

multidimensionality of the manifestation of Englishness is considered from the point of view of the ratio of traditional ideas about the English mentality and the author's position in relation to this phenomenon. The authors of the article have come to the conclusion that the story of the private life of an ordinary English butler in Ishiguro's novel is gradually turning into a deconstruction of the myth of the greatness of the English nation, its impeccability and, as a consequence, superiority over the rest of the world. Ishiguro is not afraid to challenge traditional notions of true English character by consistently exposing the hidden (dark) side of the sacred myth. Openly demonstrating such unsightly features of his as overtly nostalgia, xenophobia and blindness, the writer refuses to glorify pseudo-reality and embellish the false splendour of a lost era.

Key words: multiculturalism, national Identity, Englishness, Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*.

Introduction

One of the leading categories of the modern world is globalization. It is accompanied by the processes of decolonization, the formation of new countries that have gained full or partial independence, and so on. All these processes make many people think about the need to establish their own national identity and to preserve the characteristics of different cultures, whose representatives live in a common territory.

The policy of multiculturalism tries to counteract the assimilation of national minorities. It aims to support ethnic and religious diversity and protect the equivalence of cultures that may otherwise be absorbed by the dominant culture. These two opposing tendencies have their followers and critics, reflecting the pressing contradictions of today.

A significant role in this confrontation was played by English literature, which until about the middle of the 20th century usually included literature created by writers living in the British Isles. The rapid development of the economy and the strengthening of the political role of England during the reign of Queen Victoria (1837–1901) contributed to the formation of a system of stable ideas about a special English mentality, correlated with a system of habits, symbols, ingrained myths, stereotypes of behaviour,

features of a typical English character, stable moral principles, cultural norms, everyday realities, features of the landscape, costume and interior, etc. Tina Sklizkova claims that “reflection on Englishness is an important motif of the English novel of the 20th century, predetermining its specificity as a phenomenon of national culture” (Sklizkova, 2021: 3). To one degree or another, the ideological and thematic complex of Englishness is reflected in the work of such famous writers as J. Fowles, G. Swift, P. Ackroyd, J. Barnes, T. Stoppard, J. Austen and many others. The reflection of the most important concepts of Englishness in their work is combined with the deconstruction of the Victorian value system. English writers, such as the W.C. Maugham or E.M. Foster, took a critical position in relation to persistent ideas about the English character.

Gradually, this circle became wider, it also began to include residents of the former colonies, who wrote their works in English – writers from Australia, the West Indies, Africa and Asia. Taking into account the traditions formed in classical English literature and generally focusing on European standards, these authors brought new, unexpected and often completely unfamiliar to the Eurocentric reader themes, plots, characters and issues inherent in the cultures from which these writers came. They not only spent much of their lives (or all their lives) in England, but also wrote in English, often touching on the realities and problems of their second homeland in their works. As a result, this situation has led to different forms of coexistence of two cultural paradigms within the work of one author. For example, Timothy Mo’s novel *Sour Sweet* represents the perception of Great Britain from the standpoint of a person belonging to Chinese culture, *The Buddha of Suburbia* by Hanif Kureishi – from the Pakistani point of view, *Small Island* by Andrea Levy introduces the reader to the view of England, which is typical of the Jamaican diaspora, and in *The Remains of the Day* by Kazuo Ishiguro we meet the perception of English culture by a writer of Japanese descent. Such a combination of two points of view in the work of one author gave Olga Sidorova reason to consider the work of the creators of postcolonial novels Timothy Mo and Kazuo Ishiguro as “authors with a hybrid identity” (Sidorova, 2005: 6).

In turn, this situation highlighted the problem of English national identity, because the reader was faced with a view of the image of the Englishman, combining two points of view – inside and outside, namely from the position of former British colonies or just other cultures, as in the case of Ishiguro. The collapse of the colonial system that took place in the second half of the twentieth century provoked a crisis of national identity, which is based on the gap between nationality and language. After the English language acquired a global status, the concept of English-language literature has become much broader than the literature of England.

According to one of the leading experts on the modern English novel Sergey Tolkachev, “multicultural literature presupposes a heterogeneous representation of cultural identity” (Tolkachev, 2003: 234). In the works of S. Bellow, K. Ishiguro, J. Lemming, J.M. Coetzee, H. Kureishi, T. Moe, W. Naipaul, S. Rushdie and other migrant writers, the established traditional paradigm that affirms the exclusivity of the English national culture, its superiority over other cultures, receives an ambiguous assessment, shifting towards “lack of integrity of perception, conventions, expressed or latent conflict, irony” (Satyukova, 2011).

The idea of *Englishness* has been the subject of detailed discussion in modern literary criticism (works of Yu. Arkhipova, N. Efimova, Z. Zinnatullina, I. Kabanova, E. Petrosova, D. Polovtsev, E. Satyukova N. Solovyova, L. Khabibullina, M. Tsvetkova, etc.). *Englishness* is perceived today as one of the literary categories, which has entered the scientific conceptual context and requires theoretical justification. It contains “the essence of a stable national tradition, is a form of expression of “oneself” (originality, self-determination, self-awareness, self-identification)” (Satyukova, 2011).

There are a number of different approaches to the national character, although they all follow an interpretation that is not strictly scientific and is based on a set of characteristics that are specific to a particular nation. A person’s national identity is expressed during his or her confrontation with representatives of another nation and with the realities of life characteristic of a new (foreign, unusual) cultural environment.

An important trend in modern English literature is that writers from Eastern countries are playing an increasingly active role in it. According to the famous translator from Japanese Grigori Chkhartishvili, “the new ‘East-West’ literature has clear signs of androgyny: with one head it has two faces (one facing sunrise, the other toward sunset), two hearts, double vision and the most stable musculoskeletal system” (Chkhartishvili, 1996: 258). Ishiguro claims that the part of his intentions was “to set this book in a mythical landscape, which to a certain extent resembled that mythical version of England that is peddled in the nostalgia industry at the moment. This idea of England, this green, pleasant place of leafy lanes and grand country houses and butlers and tea on the lawn, cricket – this vision of England that actually does play a large role in the political imaginations of a lot of people, not just British people but people around the world... I felt it was a perfectly reasonable mission on my part to set out to slightly redefine that mythical, cosy England, to say that there is a shadowy side to it” (Kelman, 1991: 73).

The aim of the work is an analysis of *Englishness* in Kazuo Ishiguro’s novel *The Remains of the Day*. The multidimensionality of the manifestation of *Englishness* will be considered from the point of view of the ratio of traditional ideas about the English mentality and the author’s position in relation to this phenomenon. An attempt will be made to reveal the originality of the interpretation of the English national character in the writer’s work, to determine the basic concepts that form the concept sphere of *Englishness* in *The Remains of the Day*.

Methodology and Methods

The article implements a methodological approach that involves the identification and analysis of the main cultural and historical components of the phenomenon of *Englishness* in Kazuo Ishiguro’s novel *The Remains of the Day*. *Englishness* is understood as the quintessence of national identity in the writer’s work. The representation of *Englishness* in Ishiguro’s work is considered in comparison with the traditional ideas that formed within the Victorian value system.

Results and Discussions

In his interviews, Kazuo Ishiguro, who moved from Japan to Britain at the age of six, constantly refutes critics' attempts to see in his novels the overt or covert features of the Japanese mentality and calls himself a "citizen of the world," addressed to readers around the world, not just one specific country. On the one hand, this is confirmed by his English education and the fact that he speaks English much better than his mother tongue. On the other hand, his upbringing and especially his works show that he has very closely intertwined the features of both the Japanese mentality acquired by the writer in the process of upbringing in the family, and the components inherent in the purely English national character. We suppose that biographical circumstances have determined one of the leading themes of the writer's novels, whose characters often follow a path that leads to the definition of their personal and national identity. This fact did not go unnoticed by critics. The overwhelming majority of works devoted to the work of Kazuo Ishiguro in general and *The Remains of the Day* in particular, in one way or another touch on the problem of national identity. For instance, Olga Pavlova notes that the centre of *The Remains of the Day* is the problem of Englishness, which includes such components as national character, English nature, English estate, thanks to which the myth of England, its superiority over other nations has developed in the minds of both the British and foreigners. (Pavlova, 2011). Myroslava Dovganich points to the "differences of the interpretation of mythology of a home within the framework of European and Japanese cultures" (Dovganich, 2019: 238).

In monographs devoted to Ishiguro's works, researchers have mentioned the main features of *Englishness* inherent in Stevens, not analysing them in detail, but considering them within the framework of the concept of the relationship between personal and universal history (Lewis, 2000; Petry, 1999; Shaffer, 1998; Wong, 2000). Among the qualities traditionally inherent in the British, most often called "suppression of emotions, respect for social hierarchy, complacency and respect for English history" (Lewis, 2000: 78), devotion, emotional restraint, self-control and dignity (Petry, 1999: 101). According to Olga Dzhumailo, the dignity of a butler

is the result of Stevens developing such a quality of a real gentleman as true English restraint – a very broad concept that includes impassivity, a horror of emotional display, preoccupation with composure, self-control, fear of self-exposure, self-respect, exclusiveness, wise, etc. (Dzhumailo, 2014: 194). However, the typically English views of the protagonist fail, as his conviction in the existence of a strong connection between dignity and social hierarchy failed the test of time, the cruel truth of the meaninglessness of his devoted service to a person who committed fatal historical mistakes was revealed to Stevens (Dzhumailo, 2014: 196).

The attention of a number of researchers is directed to the study of the peculiarities of the narrative in the first-person novel with the figure of the “unreliable storyteller” and the related problem of memory (Wall, 1994; Westerman, 2004 and others). Many scholars share the point of view of Catherine Charlwood, who believes that Ishiguro continues to “use of memory and nationality as themes, while demonstrating the new departures offered by the conjunction of an ancient setting and a contemporary reading audience” in his new novels (Charlwood, 2018).

The problem of national identity in Ishiguro’s novel *The Remains of the Day* is primarily related to the main character – the butler Stevens. Scientists agree that this character is the true embodiment of Englishness. This is evidenced by such features as “the dedication to his duties, to Lord Darlington, and to becoming the best he can be is what makes Stevens a typical English butler,” “English modesty,” “his endeavour to never speak a bad word about his employer”, his way of speaking (talking like a gentleman), his confidence that “only the English race is able to restrain their emotions and control themselves in strong emotional situations” (Baumann, 2018). Stevens is convinced of the superiority of all English – English landscape, English gentleman, English butler (involuntarily there are associations with the famous play by Eugène Ionesco *The Bald Soprano*) – compared to other nations. Moreover, the constant demonstration of the qualities of the ideal butler (calmness, restraint, ability to control himself despite the circumstances, the absolutization of professional duty to the detriment of personal interests, etc.) becomes the meaning of life of the protagonist and paradoxically

not only contrasts it with everything that is not included. paradigm of *Englishness*, but in the end isolates Stevens from everything that is most dear to him: his “flawless” master discredited himself in public, being accused of collaboration with the Nazis, and the protagonist refuses to have a relationship with his beloved woman, seeing in her an obstacle to his “service” to an illusory goal and preferring stubborn attempts to implement in his life a contrived and therefore unviable ideal. His carefully constructed picture of the world, centered on the perfect image of an English butler, turned out to be an abstract and unviable mental construction. In his interview, Ishiguro confirms that he sought to show the collapse of the protagonist’s illusory representations, who believes that “beauty and greatness lie in being able to be this kind of cold, frozen, butler who isn’t demonstrative and who hides emotion in much the way he’s saying that the British landscape does with its surface clam: the ability to actually keep down turmoil and emotion. He thinks this is what gives both butlers and the British landscape beauty and dignity. And, of course that viewpoint is the one that actually crumbles during the course of Stevens’s journey” (Wong, 2000: 58).

In the novel, *Englishness* as a concept that reflects the essence of the national mentality of the British, serves to oppose the British to representatives of all other nations, and first of all to the Americans. In the novel’s character system, these are two complementary oppositions:

1) the former owner of Darlington Hall, Lord Darlington – the current owner of Darlington Hall, Mr Farraday;

2) Stevens the butler – Mr Farraday.

These oppositions are reflected in the organization of the temporal structure of the novel. The past of Darlington Hall is associated with the greatness of the English nation, because it was the place where, according to the protagonist of the novel, events of world significance took place, and in the present the estate passed to the new owner, the American Mr Farraday, turning into an ordinary mansion. Considering the role of the chronotope in the semantic organization of Ishiguro’s novel *The Remains of the Day*, the scientists noted precisely that it is based on “a basic contrast presented in the text in the form of two text paradigms

opposing two metaphorical fields *DIGNITY* and *BANTERING*, placed by the writer in strong positions of the text – at the beginning (prologue) and at the end (epilogue)” (Medvedkina et al., 2020: 5). Let us emphasize that these metaphorical fields coincide with two oppositional centres, where *DIGNITY* correlates with *Englishness*, and *BANTERING*, in turn, with American culture. The main character of Ishiguro’s novel *A Pale View of Hills* Ogata-san, outraged by the negative influence of American culture on the Japanese, notes “democracy” as a key concept that characterizes American culture: “Quite extraordinary the things that happen now. But that’s what’s meant by democracy, I suppose <...> These things we’ve learnt so eagerly from the Americans, aren’t always to the good <...> The Americans, they never understood the way things were in Japan. Not for one moment have they understood. Discipline, loyalty, such things held Japan together once. People were bound by a sense of duty. Towards one’s family, towards superiors, towards the country. But now instead there’s all this talk of democracy. You hear it whenever people want to be selfish, whenever they want to forget obligations <...> Many fine things were destroyed in our schools. Here was a system we’d nurtured and cherished for years. The Americans came and stripped it, tore it down without a thought. And the Japanese welcomed it all” (Ishiguro, 1982: 57–58). In *The Remains of the Day*, democracy has a lot in common with *BANTERING*. At the same time, the positive traits that, according to Ogata-san, are native to the Japanese – discipline, loyalty, a sense of duty – are repeatedly mentioned by Stevens as peculiar exclusively to the British and constituting the very essence of the concept *Englishness*, which the butler understands as *DIGNITY*. This example confirms the correctness of Ekaterina Belova’s statement about the dual nature of the artistic world in Ishiguro’s novels, where the writer uses the techniques of poetics “immanent in both English and Japanese literature” (Belova, 2021: 3). Perhaps such coincidences became one of the reasons why some researchers find in the novel *The Remains of the Day* features inherent in the Japanese mentality, although the author of the novel hardly had them in mind, focusing the reader’s attention primarily on the fact that these positive qualities, which the British are proud of, at some point turned

into their opposite, creating a myth about England that has little to do with the real state of affairs.

Conclusions

Thus, the story of the private life of an ordinary English butler gradually turns into a deconstruction of the myth of the greatness of the English nation, its perfection and, as a consequence, superiority over the rest of the world. Ishiguro dares to challenge traditional notions of true English character, consistently exposing the ceremonial side of the sacred myth, frankly demonstrating such unsightly features of it as overtly nostalgia, xenophobia, and blindness. He refuses to glorify pseudo-reality and embellish the false splendour of a lost era.

References

- Baumann, M. (2018). *Memory in Kazuo Ishiguro's "The Remains of the Day"*. Grin Verlag.
- Belova, E. (2012). *Poetika romana Kadzuo Isiguro "Ne otpuskay menya": k probleme hudozhestvennogo multikulturalizma [Poetics of the novel "Never Let Me Go" by Kazuo Ishiguro: on the problem of artistic multiculturalism]*: Extended abstract of candidate's thesis. Voronezh [in Russian].
- Charlwood, C. (2018). National Identities, Personal Crises: Amnesia in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*. *Open Cultural Studies*, 2: 25–38. <https://www.readcube.com/articles/10.1515%2Fculture-2018-0004>
- Chkhartishvili, G. No net Vostoka i Zapada net. O novom androgine i zapadnoy literature [But there is no East and no West. About the new androgyne and Western literature]. *Inostrannaya literature [Foreign literature]*, 1996, № 9, 254–263 [in Russian].
- Dzhumaylo, O. (2014). *Angliyskiy ispovedalno-filosofskiy roman 1980–2000 gg. [English confessional and philosophical novel 1980–2000]*: Doctoral thesis. Moskva [in Russian].
- Dovganych, M. (2019). Mifologema «dim» u tvorah Kadzuo Ishiguro [Mythologism “house” in the works of Kazuo Ishiguro]. *Filologichni studii [Philological studies]*, 238–242 [in Ukrainian].
- Ishiguro, K. (1984). *A Pale View of Hills*. New-York: Vintage International.

- Kelman, S. (1991). 'Ishiguro in Toronto' *The Brick Reader*. Ed. Linda Spalding and Michael Ondaatje. Toronto: Coach House Press, 71–77. Retrieved from: <https://brickmag.com/ishiguro-in-toronto/>
- Lewis, B. (2000). *Kazuo Ishiguro*. Manchester and NY: Manchester University Press.
- Medvedkina, K.A., Vostryakova, A.V., Lavrinova, N.I. (2020). Rol hronotopa v smyislovoy organizatsii romana K.Ishiguro "The Remains of the Day" [The role of the chronotope in the semantic organization of K. Ishiguro's novel "The Remains of the Day"]. *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kulturologiya [The world of science. Sociology, philology, culturology]*, №2, 1–8. <https://sfk-mn.ru/PDF/43FLSK220.pdf>
- Pavlova, O. (2011). *Kategorii "istoriya" i "pamyat" v kontekste postkolonialnogo diskursa [The categories "history" and "memory" in the context of postcolonial discourse]*: Candidate's thesis. Moskva [in Russian].
- Petry, M. (1999). *Narratives of Memory and Identity: The Novels of Kazuo Ishiguro*. Frankfurt: Peter Lang.
- Satyukova, E. (2011). *Fenomen «angliyskost» v tvorchestve G. Svifta [The phenomenon of "Englishness" in the work of G. Swift]*. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg [in Russian].
- Sidorova, O. (2005). *Britanskiy postkolonialnyy roman posledney treti XX veka v kontekste literatury Velikobritanii [British postcolonial novel of the last third of the twentieth century in the context of British literature]*. Extended abstract of doctoral thesis. Moskva [in Russian].
- Shaffer, B. (1998). *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Sklizkova, T.A. (2012). *Obraz Arkadii v angliyskom romane XX veka [The image of Arcadia in English novel of the XX century]*. Extended abstract of candidate's thesis. Ivanovo [in Russian].
- Tolkachev, S. (2003). *Multikulturnyy kontekst sovremennogo angliyskogo romana [The multicultural context of the modern English novel]*. Doctoral thesis. Moskva [in Russian].
- Wall, K. (1994). "The Remains of the Day" and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *The Journal of Narrative Technique*, vol. 24, No. 1, 18–42.

Westerman, M. (2004). Is the Butler Home? Narrative and the Split Subject in “The Remains of the Day” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 37, No. 3, 157–170.

Wong, S. (2000). *Kazuo Ishiguro*. Tavistock: Northcote House.

Рукопис статті отримано 02 грудня 2020

Рукопис затверджено до публікації 24 лютого 2021

Інформація про авторів

Гармаш Людмила Вікторівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Алчевських, 29, м. Харків, 61002, Україна; e-mail: garmash110@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8638-3860>

Тищенко Тетяна Іванівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Алчевських, 29, м. Харків, 61002, Україна; e-mail: tettishchenko@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0003-1601-2543>

УДК 82.01.09

Елена Гулевич

ОБРАТНЫЙ ОТСЧЕТ (СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ)

Анотація

Загадка творчості завжди хвилювала вчених. Інтерес до даної проблеми виявляють і читачі, тому що хороша книга часто стає життєвим орієнтиром, засобом самоаналізу, моделлю певної життєвої поведінки.

До проблеми творчості звертаються й самі автори. Це трапляється не так вже й часто. Тим цінніше думки та ідеї, ними висловлені. У цьому випадку відбувається свого роду зворотний відлік. Дана стаття представляє спробу поглянути на літературну творчість в зворотній проекції «література – життя». Мета дослідження – представити поліфонію поглядів сучасних письменників на цілі творчості, процес письма і рецепцію твору, сучасний літературний процес, розуміння свого місця в поліфонії письменницьких голосів сучасності. У статті виявлена своєрідність природи письменницького таланту; розкриті особливості рецепції творів сучасним читачем з точки зору письменників; показані особливості дихотомії відносин «письменник – текст» з позиції створення твору як зречення від тексту.

У ході дослідження виявлено, що літератори визнають важливість адресата, при цьому ступінь навмисної орієнтації на читача різна. В цілому ж характерно розчарування письменників в сучасному читачеві з його потребами в легкому читиві. Це один із зовнішніх страхів письменників. Є й внутрішні, які пов'язані з синдромом чистого аркуша і, безумовно, творчої кризи, яку письменники описувати уникають. При цьому вони вірять в письменництво як у порятунок душі від фізичної кінцівки. Ця впевненість породила новий сучасний підхід до рецепції твору. Так, продовжуючи ідеї представників рецептивної естетики, сучасні літератори вважають,

© Елена Гулевич, 2021

<http://dx.doi.org/10.34142/2312-1076.2021.1.97.04>

що книга живе в свідомості читача не тільки під час читання, а й за межами активного сприйняття книги. Більш того, вона впливає також і на його буденне життя, і на світовідчуття як протягом активного періоду роботи свідомості над книгою, так і в післяактивну фазу. Це пояснює силу впливу книги на свідомість реципієнта, з одного боку, і визначає термін життя книги як об'єкта уваги реципієнта, з іншого.

Ключові слова: письменник, сучасність, література, рецепція, рецептивна естетика, читач, творчий процес.

Анотація

Загадка творчества всегда волновала умы ученых. Имманентный интерес к данной проблеме проявляют и читатели, так как достойная книга часто становится жизненным ориентиром, средством самоанализа, моделью определённого жизненного поведения.

К проблеме творчества обращаются и сами авторы. Это случается не так часто. Тем ценнее мысли и идеи, ими высказанные. В этом случае происходит своего рода обратный отсчет. Данная статья представляет попытку взглянуть на литературное творчество в обратной проекции «литература – жизнь». Цель исследования – представить полифонию взглядов современных писателей на цели творчества, процесс письма и рецепцию произведения, современный литературный процесс, понимание своего места в полифонии писательских голосов современности. В статье выявлена своеобразность природы писательского таланта; раскрыты особенности рецепции произведений современным читателем; показаны особенности дихотомии отношений «писатель – текст» с позиции создания произведения как отречения от текста.

В ходе исследования выявлено, что литераторы признают важность адресата, при этом степень намеренной ориентации на читателя различна. В целом же характерно разочарование писателей в современной читательской аудитории с ее потребностями в легком чтиве. Это один из внешних страхов писателей. Есть и внутренние, которые связаны с боязнью чистого листа, исписывания и, безусловно, творческого кризиса, который авторы описывать

избегают. При этом они верят в писательство как в спасение души от физической конечности. Эта уверенность породила новый современный подход к рецепции произведения. Так, продолжая идеи представителей рецептивной эстетики, современные литераторы считают, что книга живет в сознании читателя не только в процессе чтения, но и за пределами активного восприятия книги. Более того, она влияет и предопределяет его быт и мироощущение как на протяжении активного периода работы сознания над книгой, так и в постактивную фазу. Это объясняет силу влияния книги на сознание реципиента, с одной стороны, и диапазон жизни книги как объекта внимания реципиента, с другой.

Ключевые слова: писатель, современность, литература, рецепция, рецептивная эстетика, читатель, творческий процесс.

Abstract

The mystery of creativity has always interested the minds of researchers. Readers also show an immanent interest in this problem, since a worthy work of art often becomes a life guide, a means of introspection, a model of a certain life behavior.

The authors also address the problem of creativity. They do not do it very often that is why their thoughts and ideas are so valuable. Here, we encounter a case of so called countdown. The purpose of the study is to present modern writers' polyphony of views on the goals of creativity, the process of writing, a contemporary literary process, writers' understanding of their place in the diversity of contemporary literary voices. The article reveals the peculiarity of the writer's talent; the features of the reception of works by a reader are revealed; the work shows the traits of the dichotomy of the relationship "writer – text" from idea of completing a work as a renunciation of the text. The study revealed that writers focus on the importance of the addressee, while the degree of intentional orientation towards the reader is different. On the whole, the writers' disappointment in the modern reader with his/her needs for easy reading is revealed. This is one of the outer fears of writers. There are also internal ones, which are associated with a fear of a blank slate, overwriting and,

of course, a creative crisis, which writers avoid describing. Writers also believe in writing as the salvation of their soul from physical finitude. This confidence gave birth to a new modern approach to the reception of the literary work. Thus, continuing the ideas of representatives of receptive theory, modern writers believe any book lives in the mind of the reader not only in the process of reading, but also outside the active period of book perception. Moreover, it influences and predetermines the reader's life and attitude to the world around during the active period of reading the book and after it. This explains the power of the book's influence on the consciousness of the recipient, on the one hand, and the book's "life span" as an object of the recipient's attention, on the other.

Key words: writer, contemporaneity, literature, reception, receptive theory, reader, creative process.

Вступление

Загадка творчества издавна волновала умы ученых. К ней обращались философы древности, такие как Сократ и Диоген, Платон и Аристотель. Актуальна проблема и сегодня. Знаковыми в попытке разобраться в творческом процессе являются имена философов и ученых, таких как Я.Л. Бердяев, который выявил философские основы мироощущения писателей (Бердяев, 1989). Д.Б. Богоявленская представила психологические особенности творческого сознания (Богоявленская, 1999). Особенности психологии творчества изучены в работах Я.А. Пономарева (Пономарев, 1999), Л.Б. Ермолаевой-Томиной (Ермолаева-Томина, 2005). Законы творческого процесса определены в исследованиях Н.Н. Николаенко (Николаенко, 2005), Е.П. Ильина (Ильин, 2012). Ю.Б. Боров исследовал творчество как особый вид деятельности людей, имеющих к этому предрасположенность (Боров, 2002). Цель данной статьи – представить полифонию взглядов современных писателей на цели творчества, процесс письма и рецепцию произведения, а также очертить направления движения литературного процесса на современном этапе. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: раскрыть своеобычность природы

писательского таланта; представить цели творчества с позиции писателей-современников; определить особенности рецепции текста современным читателем и выявить специфику отношений «писатель-читатель»; охарактеризовать феномен отношений «писатель-текст» с позиции создания произведения как отречения от текста.

Методология и методы

В статье использованы биографический, сравнительно-исторический, контекстуальный методы; текстовый анализ, а также синтез, индукция и дедукция.

Результаты исследования

Загадка творчества всегда волновала умы ученых. Имманентный интерес к данной проблеме проявляют и читатели, так как достойная книга часто становится жизненным ориентиром, средством самоанализа, моделью определённого жизнеповедения. В силу всестороннего влияния произведения литературы на читателя, он пытается дойти до сути, понять стимулы, которые сподвигли писателя на написание книги. Данный тезис подтверждает писатель С. Носов, который отметил, что на творческих встречах читатели задают много вопросов, которые касаются «состояния моей головы» (Етоев, 2018: 318).

Попытку познать себя через возможность взглянуть с позиции стороннего наблюдателя, предпринимают и сами писатели. При этом важно понимать, что писатель – обычный человек и человек необычный в одном лице. Грань между этими двумя ипостасями определяется, зачастую, внешней простотой, за которой кроется внутренняя сложная своеобычность творческого сознания. Однако часто случается так, что на начальном этапе это чувствует только сам писатель. И он начинает долгий процесс вхождения в окружающий мир повседневности и посредственности массового сознания. Сложность этого процесса, как утверждает М. Тарковский, состоит в том, что начинающий писатель чувствует свою миссию, но на этапе начальных поисков своеобычность его личности ведома только ему. При этом особенное самоощущение писателя либо «выпирает» из окружающей повседневности, либо глубоко спрятано. Но оно

никогда не равно ей, так как, вступая на писательскую стезю, пока «сам толком ничего не можешь», но «требуешь уважения, будто уже все написал <...> ведь мироощущение-то настоящее, художниче. И похоже, с самого детства» (Етоев, 2018: 546). М. Тарковский признает ценность этого дара, призывает дорожить и относиться к нему с осторожностью и трепетом: «Если действительно в тебе дар теплится – то и обходись с ним не как с собственностью, а как с Божьей ценностью...» (Етоев, 2018: 560).

При этом важнейший вопрос о стимуле творчества начинающего литератора обходит стороной. Все его мысли и силы направлены на поиск своего писательского голоса. Этот вопрос будоражит сознание, но позже, когда, делая паузы на осмысление своей творческой судьбы, он пытается решить проблему – простую в своем естестве, но от этого трудно решаемую – проблему исконной потребности творить словом. Согласно видению писателей, существует ряд стимулов творчества. Характер их неожиданный. Во-первых, это сила воздействия на сознание реципиента. Так, писатель С. Носов отмечает важность ощущения «внезапной власти над внимающей тебе аудиторией», которое он определяет, как «восторг авторствования» (Етоев, 2018: 317). Данное ощущение описывает А. Попов, когда предчувствие своей непохожести и желание вчувствоваться в мир, смотреть на него под другим углом влекли его, приговаривая: «Лезь куда-нибудь – и увидишь» (Етоев, 2018: 345). Он последовал внутреннему зову – поднялся на крышу и увидел свою огромную тень. Тогда он осознал силу писательского воздействия: «Мир подчиняется мне, повторяет за мной! И если надо – спасает» (Етоев, 2018: 345). В этом контексте вспоминается эпизод из биографии Т. Вулфа, когда М. Перкинс заставил его подняться на крышу дома, чтобы он осознал масштаб охвата жизни, который дает литература и роль писателя как выразителя некой универсальной истины, что отсвечивает индивидуальными бликами в каждом отдельном окне души. Во-вторых, сопричастность индивидуального бытия всеобщему. Это то особое чувство, которое переживает писатель во время встреч с читателями, когда они, спрашивая

«о главном», связывают свои ожидания «с его персональным ответом» (Етоев, 2018: 318).

Рассказывая о своем детстве, о силе слова упоминает и О. Постнов: «...Писал с тех самых пор, как изучил буквы», намеревался стать писателем, но «...лишь много позже у меня появилась тайная цель влиять на кого-то» (Етоев, 2018: 357). Желание быть услышанным публикой, которая внимает каждому слову, было и у писателя А. Снегирева, который осознал власть слова над слушающими еще в детстве, во время пересказов фильмов, «и захотел собственной славы» (Етоев, 2018: 526).

Таким образом, сознательно или бессознательно писатель определённо ориентируется на воспринимающее сознание как некий абстрактный образ адресата письма. При этом на начальном этапе – это лишь осознание факта рикошета собственных мыслей, понимание того, что быть услышанным возможно (но это еще не значит быть принятым и понятым отдельным субъектом чтения). Речь идет о потенциальной возможности передачи отзвука писательского голоса собирательному объекту писательского воздействия.

На наш взгляд, ориентир на читателя напрямую связан с диалогической природой писательства, он заложен в самом характере процесса письма, который предполагает адресата.

Однако, несмотря на аксиоматичность ориентации на адресата, некоторые авторы замечают, что пишут «для себя». Так, М. Веллер отмечает, что пишет «для себя – и для Господа Бога» (Етоев, 2018: 120). Вероятно, в этом есть доля лукавства. Ведь «сама природа текста предполагает, что он должен быть прочитан» (Етоев, 2018: 16). Более того, как отмечает М. Тарковский, «врет писатель, что не нужно признание, что очищения, испытанного в работе над книгой, вдалась. Слов нет – оно смысл. Но неполный без отклика. И писатель <...> зависит нелепо от читательских мнений, питается ими...» (Етоев, 2018: 547).

По мере оттачивания писательского мастерства, образ читателя приобретает более четкие формы. Во-первых, это может быть конкретный образ, который существует в сознании писателя в

виде набора определенных характеристик, таких как возраст, особенности характера, поведения. Так, А. Рубанов считает, что его читатель «...самый благодарный, жадный и активный читатель – это двенадцатилетний юноша или девушка <...>. Вкусы, пристрастия, предпочтения формируются очень рано, а сохраняются на всю жизнь» (Етоев, 2018: 425). Во-вторых, это идеальный читатель – желаемый образ, который создает автор в своем воображении. Он может иметь мало общего с реальным читателем. В-третьих, читатель как весьма абстрактное и многоликое образование, как многообразие пониманий смысловых интенций текста, которые множатся во времени и живут независимо от их создателя, так как каждый конкретный текст как «продукт» творчества, приобретая физическую оболочку книги, становится автономной от писателя сущностью.

Наряду с вопросом о стимуле творчества, писатели задумываются и о его целях. Так, Ш. Идиатуллин считает, что «книги пишут, чтобы ответить на вечные, они же проклятые и дурацкие, вопросы... Потому что есть еще куча вариантов, в которой число «чтобы» и «потому что» примерно совпадает с числом отвечающих. Он вообще дурацкий и бездонный, вопрос «Зачем люди пишут книги?» сопоставимый с «Зачем люди едят?»» (Етоев, 2018: 184). Тезис Ш. Идиатуллина подчеркивает крайнюю важность процесса творчества, который для писателей сродни базовым потребностям человека. Безусловно, ирония, звучащая в вопросе, подтверждает естественную необходимость процесса творчества в повседневной писательской биографии: «Иногда какая-то тема хватает за кадык и тащит. Не дает жить, не дает вздохнуть <...> и так всю жизнь» (Етоев, 2018: 197-198). Е. Водолазкин считает, что цель литературы – «выразить невыраженное» (Водолазкин, 2020: 266). При этом литература «не обязана давать советы: порой гораздо важнее правильно поставить вопрос» (Водолазкин, 2020: 266). Отвечать на эти вопросы либо задумываться над ними – удел читателя.

К читателю отношение также непростое. Так, М. Тарковский делит читателей на две категории: одни – «знающие то, о чем читают, с детства ли, с юности. И те, которые не знают, но им близок сам тон,

строй книги. Они с листа создают образы, идя рука в руку с писателем. Открывают мир, веря авторскому оку, сердцу» (Етоев, 2018: 548). Однако писатель отмечает, что не все читатели достаточно чутко чувствуют слово: «...Читатели бывают удивительно необъемные, монорельсовые. Независимо от количества образований и других культурностей» и поэтому отдачу, так желаемую, писатель получает не от них, а от тех, кто, «желая выразить благодарность, будто говорят заключительно-главное слово в том отрывке, которое ты пытался выучить. И ничего нет дороже такого слова» (Етоев, 2018: 552).

Читатель для М. Веллера – «любой человек», которому нравится его произведение и «который поймет это так же, как я сам» (Етоев, 2018: 120). Ш. Идиатуллин признается: «Я всегда старался писать книги, которых мне не хватало как читателю» (Етоев, 2018: 199). Писатель сетует на современное состояние книжного рынка – коммерческий «треш, издаваемый гигантскими тиражами», к которому причисляет дамские романы, детективы, коммерческую фантастику, но уверен, что «число упорных читателей» качественной литературы «вполне сопоставимо с советским. И это искушенный, закаленный, алмазной твердости читатель. Писать для такого – честь, удача и счастливый сон» (Етоев, 2018: 200).

Своего рода дифференциацию читателей прошлого и настоящего периодов проводит С. Носов. Писатель отмечает, что ранее читатели «связывали с литературой какие-то ожидания», современный же читатель менее погружен в чтение, поэтому теперь «трудно пробиться к публике, когда публике этого не надо» (Етоев, 2018: 329). А. Рубанов добавляет: «Литература, сделанная «из ума» – всегда в меньшинстве. Умные писатели пользуются спросом у ограниченного числа любителей...» (Етоев, 2018: 426). Диссонанс сознаний писателя и читателя признает Ш. Адиатуллин: «...Для массовой аудитории мои тексты слишком сложны, для аудитории высококобой <...> слишком остросюжетны, а сам я другие тексты писать не хочу» (Етоев, 2018: 196). При этом он признается: «Успех мне не слишком нужен, но мне нужен читатель, мой читатель...» (Етоев, 2018: 199).

Х. Мураками вопрос о читателе его произведений ставит в тупик: «...Я всегда теряюсь, не понимаю толком, как отвечать на этот вопрос <...>. Я имею в виду, что с самого начала не писал прозу (и сейчас не пишу) целенаправленно *для кого-то*. Думаю, если скажу, что пишу для себя, в этом будет какая-то доля правды» (Мураками, 2020: 255). Описывая свой первый писательский опыт, он отмечает: «...Когда я писал свою первую вещь <...>, я совсем не думал о том, будут ли у нее вообще читатели (честное слово) <...>. Найти самые подходящие, самые убедительные слова, чтобы они сложились в текст, который бы точно описывал какие-то чувства и образы, теснящиеся во мне... вот, что меня <...> занимало» (Мураками, 2020: 255-256). Так, Мураками постулирует писательство как путь к познанию, открытию глубин души, в первую очередь, самого создателя, а также способность писателя к самовыражению, что, по его мнению, имеет «терапевтический» характер. Более того, писатель признает сублимацию в творчестве: «...вообще любая творческая деятельность <...> включает в себя некое намерение самовосполнения», ибо литература реализует потребность писателя «в деятельном самоочищении» (Мураками, 2020: 256). Принцип фокусировки на собственном сознании с целью достижения «удовольствия от текста» (Р. Барт), со слов Мураками, остался неизменен на протяжении лет. Писатель продолжает писать «себе на радость <...>. Ведь если тебе радостно и приятно, когда ты пишешь, то где-нибудь уж точно найдутся читатели, которым в той же степени будет радостно и приятно читать то, что ты написал» (Мураками, 2020: 256-257). Мураками не стремится к славе: «Возможно, их (читателей. – Е.Г.) не так и много. Ну и пусть. Если мы с ним хорошо, глубоко понимаем чувства друг друга, этого уже, в сущности, достаточно» (Мураками, 2020: 257). Таким образом, Мураками видит миссию литературы в возможности полного самовыражения писателя и обеспечении чувственной полноты эмоций, переживаемых читателем.

Важность и необходимость процесса письма как думанья, самоутверждения отмечает и М. Веллер: «Сам процесс думанья,

понимания, постижения ему (человеку. – Е.Г.) отраден. И здесь он самоутверждается, осознает себя значительнее других, реализует свои возможности; и здесь закладывается база для всех действий человечества» (Веллер, 2013: 250). Следуя идее М. Веллера, приходим к пониманию того, что литература – есть смысл жизни писателя, так как «найти смысл своей жизни <...> означает лишь, привести в равновесие потребность *ощущать* свою значительность – с потребностью *осознавать* свою значительность» (Веллер, 2013: 407).

При этом единого рецепта того, как стать писателем, чтобы выйти за пределы собственного обыденного «я» для достижения абсолютного самоудовлетворения, которое дает писательство, нет. Важен жизненный опыт, а также знания, но есть еще что-то неуловимое, что делает из писателя некое одно большое сверхчувственное сознание, которое выходит за рамки реального бытия и собственного «я». Как отмечает В. Авченко, «Есть люди, которые видели такое, что другим и не снилось, но писателями они не становятся. Есть те, кто ничего не видел, но пишет» (Етоев, 2018: 16). Ответ в искренности – писателю важно и необходимо быть честным в своем творчестве. М. Веллер уверен: «Нужно быть самоубийцей и идиотом, чтобы писать не абсолютно честно <...>. Скривил правду – мир скривил...» (Етоев, 2018: 118). Та же мысль звучит у И. Малышева: «Когда пишешь, нельзя притворяться» (Етоев, 2018: 265). Эту позицию разделяет и А. Матвеева: «Писатель должен быть максимально откровенен» (Етоев, 2018: 282); «... настоящая литература требует полной откровенности <...> читатель откликается только на то, что написано по-живому» (Етоев, 2018: 287). В. Авченко признается: «Начинаешь думать, как бы написать по красивее, да еще представляя себе читателя... – тут все и рушится» (Етоев, 2018: 16). Этот постулат поддерживает А. Рубанов: «Для меня нет ничего хуже, чем литературная ложь. Писательское вранье отвратительно <...>. Как только он (писатель – Е.Г.) начинает врать – это мгновенно выясняется <...>. Ибо литература всегда правда, – если она врет, она перестает быть собой» (Етоев, 2018: 433-434). М. Тарковский уверен, что писателя отличает «знание жизни

человека, а не наделение представлениями о нем...» (Етоев, 2018: 547). «Личный опыт индивидуального проживания реальности» – то, что делает человека писателем, считает А. Рубанов (Етоев, 2018: 435). Суть писательства для себя вывел Г. Садулаев в разговоре с редактором и литератором Н. Кононовым: «...Только так можно стать писателем: вытащив на свет божий свои травмы, все самое темное и сокровенное из закоулков души и из человеческого быта» (Етоев, 2018: 449).

Подтверждением крайней степени открытости является своего рода исповедальный пассаж о себе писателя В. Курицына: «Я <...> пребывал в нравственной слепоте большую часть своей жизни, совершил бездну мерзких, не только текстуальных, но и бытовых, поступков <...> только последние годы я как-то слегка поочистил, если мне не кажется, представления о добре и зле (Етоев, 2018: 234). В. Курицын-критик делает обзор написанного им, при этом он смело и отстраненно проводит самоанализ своих произведений. Так, говоря о малой прозе, писатель заявляет: «В основном это опыты сильно на любителя, тексты специфические <...>. Какая-то часть малой прозы – шлак, но не слишком большая <...>. Вот пункт, где шлака очень много <...> многое читать сейчас уже невозможно» (Етоев, 2018: 236). О книге «Курицын-уикли» (2005) говорит с большим оптимизмом: «Тут меньше минусов <...> в целом я уже крепче держу поводья, и качество текстов сильно выше» (Етоев, 2018: 237). О своей монографии «Русский литературный постмодернизм» замечает, что это «так себе книжка <...> перенабита цитатами, композиционно недопродумана, выбор материала довольно узок» (Етоев, 2018: 238). При этом констатирует: но «тому, кто интересуется темой, монографию эту прочесть полезно» (Етоев, 2018: 238). Свои пародийные боевики определяет как «полный кал. Я <...> писал-переписывал (в сумме года три) <...> в общем – дрянь, не советую, если вы не фанат» (Етоев, 2018: 238). А вот роман «Спать и верить» (2007) – очень хорошая книжка», как и монография «Набоков без Лолиты» (2013) – «вторая очень хорошая книжка» (Етоев, 2018: 239-240). Вероятно, переосмысление многого, что совершил в жизни и что нашло отражение в литературе, теперь

для него представилось в очищенном виде и он, не боясь отпугнуть читателя, дает бескомпромиссные советы.

Об изменении восприятия собственного творчества по прошествии лет, в ходе которых менялась жизнь и сам писатель, а главное, его жизненные ориентиры, ценностное и целостное ее восприятие, пишет В. Левенталь: «Я обнаружил, что мои взгляды на действительность радикально переменялись, а вместе с тем перевернулось и отношение к литературе – в том числе и в том в ней, что делал я сам <...>. На все это я теперь смотрю примерно так же, как на детские рисунки своего сына», которые «вызывают умиление, и все же <...> это только детские опыты» (Етоев, 2018: 257).

Таким образом, очевидно то, что писатели не страшатся самоанализа. Зачастую не всеми своими работами они довольны одинаково, а чем-то откровенно недовольны. Но каждый хочет написать свою главную книгу, ринувшись «прямо в гущу гудящего на пределе нервного потока <...>, чтобы слова не драпировали действительность, а <...> обнажали ее, объясняли ее и в пределе – ее меняли» (Етоев, 2018: 258).

Страшатся они другого. В первую очередь, это страх исписывания, который связан с боязнью потерять способность генерировать новое: «Страшно повторяться <...>, страшно экспериментировать – а вдруг не поймут? Страшно проболтаться <...>. Но самое страшное – а вдруг я утратила свои способности? <...>. Я панически боюсь повторений», признается А. Матвеева (Етоев, 2018: 276, 279). «Страх перед чистым бумажным листом» пугает А. Рубанова (Етоев, 2018: 430). И этот страх имеет способность усугубляться: «...Чем больше я работал, тем яснее видел, что знаю и умею мало», отмечает он (Етоев, 2018: 429-430). Страх как завершение этапа писательства переживает М. Степнова: «...Расставаться с книгой – тяжело. Страшно» (Етоев, 2018: 538).

Писательский страх многолик: примет ли книгу читатель? Критик? Будет ли новая книга? Описывая ощущения, связанные с окончанием работы, М. Степнова называет «громадное опустошение. Тягостное ощущение, что мне не о чем думать и незачем жить», и снова слышен

страх: «страх, что следующая книга не придет. Вообще» (Етоев, 2018: 539). Данный пассаж высвечивает два важных момента: ориентацию на читателя и боязнь творческого кризиса. И если первый аспект писатели активно раскрывают, то о втором молчат. Видя, с какой степенью осторожности писатели относятся к тайне творчества, подчеркивая сверхъестественную природу последней и неуловимую хрупкость самого феномена, можно предположить, что они панически боятся даже мимоходом останавливаться в своем сознании на проблеме кризиса. И это естественно. Ведь приоткрывать дверь в лабораторию процесса письма – значит «обращать взгляд внутрь себя», а «это сложно» (Етоев, 2018: 318). Кроме того, проблема процесса писательства, по мнению С. Носова, кажется одновременно «сколь незначительной, столь и опасной: нельзя забывать о той сороконожке, которая разучилась ходить, когда задумалась, как ходит» (Етоев, 2018: 318). Вероятно, это еще одно доказательство подспудного страха писателя потерять самый важный и необходимый ему навык, природу которого до сих пор никто не объяснил. Возможно, признавая за словом способность материализовываться, они намеренно пытаются дистанцироваться от данной проблемы, не вербализовывать ее – не давать ей шанса на жизнь.

При этом примечателен важный принцип, которым руководствуются многие писатели – заканчивать свои рассуждения о процессе творчества и писательских страхах на контркризисной ноте. Выполняется своего рода прыжок в длину, следуя принципу «завершая – начинай», т.е. рассказ о писательстве заканчивается позитивным заделом относительно дальнейшего следования пытливого сознания писателя. Так, А. Мелихов, глядя в будущее, делает автопожелания своей писательской судьбе: «А жизнь пусть покуда продолжается, и все новые и новые неудачи продолжают питать мои мысли и фантазии» (Етоев, 2018: 304). Повествование Т. Москвиной о писательстве также завершается обращением к неведомому Неизвестному, который, по ее мнению, воплощает великое непознанное, что являет собой творчество: «Не сердись,

не наказывай меня. Подожди я соберусь с силами, превозмогу потерю близких, страхи за семью, отчаяние от слабеющей с возрастом плоти <...>, желание просто жить, как амебы живут <...>. Передохну и пойду. Сейчас, сейчас...» (Етоев, 2018: 318). Зрит в будущее и С. Носов: «Оно будет, и это единственное, что о нем можно точно сказать» (Етоев, 2018: 342). Гротескно заканчивает размышления о писательстве В. Попов: «...Кончину я уже себе сочинил – и жизнь, уверен, подстроится» (Етоев, 2018: 354). Из далекого прошлого в будущее смотрит и писатель А. Проханов, финальным жизнеутверждающим аккордом рассуждений которого о себе и литературе является напутствие первой учительницы, которое и сегодня заставляет его двигаться вперед: «быть всегда во всем первым» (Етоев, 2018: 416). Заканчивая размышления о жизни и писательстве, Г. Садулаев делает ироничный шаг в будущее: «Я хочу написать новую книгу, такую, чтобы строгий критик Вадим Левенталь сказал: «Вот это настоящий роман» (Етоев, 2018: 468). Намерением успешного писательского будущего заканчивает размышления о писательстве Р. Сенчин, который отмечает, что нужны новые достойные книги, «которые бы заставили людей броситься их читать <...>. Но я верю, что такие книги появятся. И в тайне надеюсь, что одну-другую в конце концов напишу и я» (Етоев, 2018: 509). Подытоживая размышления о писательстве, С. Шаргунов тоже обращает взгляд в будущее: «Хотелось бы, чтоб впереди был сильный роман» (Етоев, 2018: 609). В будущее смотрит и О. Постнов: «Всегда кажется, что еще рано подводить итоги <...>. Тем более что всякий писатель мечтает жить в веках <...>, потому что «не жалея сил и не зная зачем, стремимся из Неведомого в Неведомое <...>. А страшное «завтра», быть может, еще повременит» (Етоев, 2018: 373).

Безусловно, под «страшным завтра» писатель говорит о смерти. При этом, кодируя в своих мыслях планы на будущее, он подспудно продолжает и собственную жизнь, которая должна продолжаться, ведь не все еще сказано. С физической неспособностью знать свой жизненный предел, а возможно благодаря этому священному неведению, писатель испытывает страх не успеть воплотить то, что

задумано, то, что обеспечивает чувство чуткой сопричастности всем оттенкам жизни, оголенное соприкосновение с ней, чего не дает никакая другая человеческая деятельность.

При этом отношение к смерти у писателей двоякое: с одной стороны, это боязнь физического конца и погружение в литературу, которая, продолжая реальность, помогает дистанцироваться от осознания конечности себя и мира для себя, от страшного естества смерти. Так, по мнению Е. Водолазкина, «смерть страшит человека не столько уходом с земной поверхности, сколько бессмысленностью существования» (Водолазкин, 2020: 269). Именно литература есть продолжение реальности, наполнение ее смыслом для создания сверхреальности. Этот момент ключевой. Ведь еще Ницше сказал, что человек по природе своей «слишком несовершенен», он «есть нечто, что должно превзойти» (Ницше, 2020: 4, 6). Добиться этого можно только путем создания «чего-нибудь выше себя» (Ницше, 2020: 6). Это и есть удел литературы: возвышая – продолжать. Именно литература как вид искусства делает из писателя-человека сверхчеловека. И осознавая это, писатель надеется. Надеется на продолжение жизни за пределом физического существования. Неспроста поздний Тургенев, уже серьезно больной писатель, человек, обреченный на смерть, пишет «Стихотворения в прозе» и «Клару Милич». И. Тургенев глубоко чувствовал жизнь, так же глубоко он ощущал неминуемое, уже надвигающееся приближение смерти. Мысли о ней уже навсегда поселились в душе писателя. Но смерть играла с ним. Это была еще не смерть, но уже предсмертье. Смерть долго мучила его невыносимыми страданиями, его, уже молившего о покое. Пребывание в тисках физической боли за два года до смерти стало для писателя каждодневной реальностью, которая заполняла его существование, подчиняя жизнь своим законам, диктуя свои правила. И он мирился с ситуацией – писал о том, что бездвижим, что физически бездейственен; но в душе господствовали смирение и покой потому, что оставалось главное – возможность работать. И он писал – продолжал создавать шедевры. Как отмечает И. Анненский, «когда Тургенев дописывал свою

«Клару Милич», – в окно, верно, смотрела осень <...>, притом последняя, – и он это чувствовал <...>. Еще не смерть, но уже мечта, которая о ней знает...» (Анненский, 1987: 217). Из-под пера страдающего писателя рождались строки боли – физические муки разливаются по его странным этюдам – «Стихотворениям в прозе» – насквозь проникнутым безысходностью. Но не это ли есть жажда жизни, нежелание мириться с естеством и близостью смерти? И если в поэтических элегиях в прозе переданы физиологически ощутимые описания близости смерти, которая преследует героя, ее неотвратимость, то «Клара Милич» – пронзительный надрывный шепот умирающего Тургенева с верой в жизнь после смерти, которую может возродить лишь любовь, так как «любовь <...> сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь» (Тургенев, 1967: 163).

Безусловно, спасение в любви. Но разве не литература есть любовь писателей, которой они преданны всю жизнь? Сменяются возлюбленные и друзья, меняются сюжеты жизни, но остается литература, которая больше чем жизнь, ибо писатель по своей природе «свободен духом и свободен сердцем», так как «голова его есть <...> утроба сердца его» (Ницше, 2020: 9). Это позволяет ему посадить «росток высшей надежды своей» (Ницше, 2020: 10), которая живет и расцветает в его творческом наследии долго после исхода ее создателя, ибо произведение – это «материальная объективизация духовных ценностей», книга есть «объектный носитель <...> духовной сущности» запечатленного в ней индивидуального писательского кода (Веллер, 2008: 431). В этом кроется еще одно качество, которое делает литературу как вид искусства великой. Еще Л. Да Винчи отметил, «та наука полезнее, плод которой наиболее поддается сообщению» (Да Винчи, 2012: 8). Литература ведет диалог с вечностью и, как философия, «проникает внутрь» изображаемых «тел, рассматривая в них их собственные свойства» (Да Винчи, 2012: 10). Именно литература «впечатывает» в вечность истории события единичной жизни: «...явления мира <...> если они не имеют свидетеля-писателя, они <...> исчезают» (Етоев, 2018: 401).

Примером служит «крохотная» Троянская война и великий Гомер, благодаря которому она стала «...Батально-художественной мифологией, которой живет человечество» (Етоев, 2018: 402).

Безусловно, художественное искусство универсально и персонифицировано. Произведение литературы, прежде чем стать книгой мирового масштаба, оказывает воздействие на отдельное сознание. В свою очередь, каждый человек существует в универсальной зоне координат – жизни и смерти. Писатель А. Секацкий, рассуждая о мотивации письма, обрамляет свои рассуждения извечным кольцом бытия, представленным в восприятии ребенка. Так, весь окружающий мир в контексте детского восприятия представлен дихотомией «хорошо/плохо». Ребенок радуется жизни (ему хорошо) до тех пор, пока не столкнется с феноменом смерти (абсолютом феномена «плохо»). И он начинает искать спасение в своем окружении и естественным образом ассоциирует свое спасение с родителями. При этом, связывая воедино основы своего существования – идею родителей и блага, рассуждая просто и в элементарных категориях, ребенок приходит к осознанию того, что, если он будет вести себя хорошо, защита родителей гарантирует ему отсутствие плохого – смерти. Взрослый человек находит такую защиту в религии, в Боге. В отличие от ребенка, он точно знает, что смертен. Но именно религия гарантирует ему продолжение жизни после смерти тела физического.

Своего рода «религией», продолжающей бытие, преодолевающей смерть, является для писателя-человека литература. Идею ребенка он дополняет: «*весь я не умру*» (Етоев, 2018: 480). Так, «сущностная, предельная мотивация письма базируется именно на этом неистребимо детском, но чрезвычайно действенном силлогизме, который можно рассматривать как *сredo* всякого автора» (Етоев, 2018: 481). Мотивации письма многообразны и вполне индивидуализированы, но есть «спектральные мотивы», которые побуждают писателя творить. Среди них желание/стремление/необходимость «обрести формы иночувствия <...> как возможность что-то чувствовать, реагировать через синтезируемые образы

и персонажи и как возможность вселиться, внедриться в душу читателя, чтобы он был умен твоим умом и чувствовал твоими чувствами» (Етоев, 2018: 481). Тезис подтверждает и М. Сенчина, которая в своих рассуждениях о сохранении черновигов и писательских записей заявляет, что зачастую писатели это делают по причине того, что «всякая тварь боится смерти по-своему» (Етоев, 2018: 536). Так, литература становится способом вхождения в вечность, продолжения жизни творца в инобытии, сверхреальности произведения, ибо предельным мотивом письма является спасение души, так как «то, о чем ты пишешь, остается и некоторым образом спасается» (Етоев, 2018: 482). И, возможно, «спасаемое и есть душа» (Етоев, 2018: 482).

Если же говорить о писательстве в горизонтальном векторе настоящего, то творчество, с одной стороны, это способ выхода сознания писателя за пределы повседневности бытия, с другой стороны, дает писателю уникальную возможность, которой обыкновенный человек лишен – увидеть и оценить себя с мульти спектральной перспективы. Нет такой другой возможности. Мы видим другого в его внешней целостности и можем выносить свое законченное (не говорим верное) суждение о нем. Но ощутить себя в целостности своего собственного внешнего выражения человеку не дано: «Оборачивая во все стороны свою голову, я могу достигнуть видения всего меня со всех сторон окружающего пространства, в центре которого я нахожусь, но не увижу себя, действительно окруженного этим пространством» (Бахтин, 1979: 34). Человек для себя является субъектом, объектом для человека является другой, так как «всё пространственно данное» в человеке «тяготеет к непространственному внутреннему центру, в другом все идеальное тяготеет к его пространственной данности» (Бахтин, 1979: 35). Именно литература дает возможность «пронаблюдать» условно свою, а возможно, доподлинно свою жизнь, так как неизвестно, где больше самого человека – в осознании себя самими собой или в попытке наблюдать себя со стороны, предполагающей взгляд

объективный. Ведь именно вербализованная мысль завершена и приобретает независимое от ее создателя целостное существование.

Способность превращать обыденную жизнь в искусство очень важна для писателя, однако зачастую мастерство слова влечет за собой неспособность наслаждаться текстом, получать очищенные эмоции в процессе чтения. Так, многие писатели замечают, что, обретая способность писать, теряют навык естественного чтения; больше не могут воспринимать книгу, как рядовые читатели, а ненамеренно подходят к ней оценивающе. Так, П. Крусанов отмечает, что раньше зачитывался книгами и жил жизнью героев, а «теперь иначе: теперь открываешь книгу и смотришь, как она сделана. Обретая навык строительства собственных лабиринтов для читателя, теряешь способность самозабвенно плутать по чужим» (Етоев, 2018: 213). Писательско-читательскую метаморфозу признает и А. Рубанов: «Примерно в сорок лет со мной произошла профессиональная деформация <...>. Открывая книгу, я не видел содержания – я видел слова, буквы, предложения <...>, эпитеты и метафоры <...>, лексику и синтаксис. Я видел, как сделано, но не видел – что» (Етоев, 2018: 432). Е. Водолазкин также отмечает, что читает профессионально и даже многоаспектно: «Как читателя меня интересует <...>. Как исследователя <...>. Как писателя <...>» (Етоев, 2018: 140).

Некоторым писателям разбор чужих текстов приносит удовольствие. Это для них своего рода игра. Так, В. Левенталь говорит о пользе уметь «разбирать тексты по винтику на детальки», чему научил опыт театральной работы, и последовавшее за этим осознание того, что «нет ничего интереснее, чем попробовать собрать такой механизм самому» (Етоев, 2018: 256). С. Носов подтверждает данный тезис, заявляя: «Меня как профессионального читателя трогает сейчас то, насколько хорошо сделана вещь» (Етоев, 2018: 333).

Обращаясь к проблемам композиции и поэтики произведения, писатели отмечают, что современная эпоха диктует новые акценты. Так, В. Авченко отмечает: «Содержание было важнее раньше, в эпоху дефицита информации» (Етоев, 2018: 17). Сегодня же приобретают

особую важность такие внесюжетные элементы произведения, как интонация, ритм, особая мелодия текста. М. Веллер пишет о важности стиля, при этом отмечает, что важна цельность и четкость образа, точность попадания в воспринимающее сознание, для этого нужно «сработать простую фразу так, чтобы читатель повторил ее про себя и запомнил, – вот верх стиля. Когда фраз не замечаешь, а от книги закачало...» (Етоев, 2018: 119). С. Шаргунов вспоминает, как ощутил готовность и необходимость писать и понимал важность умения «выбрать и удержать интонацию»; начал писать «чутко и бережно относился к главному – мелодии» (Етоев, 2018: 597). По мнению Е. Водолазкина, «стиль в романе – один из главных героев» (Етоев, 2018: 138).

Безусловно, каждый писатель стремится создать достойную книгу, которая станет частью вечности. При этом важно понимать, что срок «жизнеспособности» книги зависит не от писателя, а предопределяется читателем. Так, продолжая идеи рецептивной эстетики, Е. Водолазкин считает, что «любая книга только наполовину создается автором – вторая половина создается читателем, его восприятием» (Етоев, 2018: 131), так как до момента читательской рецепции – это только текст, который становится произведением только в восприятии читателя (Водолазкин, 2020: 267). Данный тезис разделяет М. Веллер, который подчеркивает факт субъективности восприятия текста и его существование лишь в воспринимающем сознании, так как литература как часть культуры «существует только в сознании воспринимающего субъекта, и исчезает в отсутствие воспринимаемых» (Етоев, 2018: 432). При этом степень продуктивности восприятия напрямую связана с совпадением/несовпадением «горизонтов ожидания» (Х.Р. Яусс) автора как порождающего сознания и читателя как сознания принимающего. Относительно этого положения Е. Водолазкин подчеркивает важность фигуры автора, так как при условии непринятия произведения, читатель «не хочет быть соавтором и – попросту закрывает мою книгу. Это ведь я и никто другой написал что-то такое, что породило в читателе подобный отклик» (Етоев, 2018: 131).

Абсолютную читательскую позицию при условии нейтрализации голоса автора постулирует О. Постнов: «...давая кому-либо из моих персонажей право голоса, не люблю ни осуждать его <...>, ни иронизировать на его счет между строк» (Етоев, 2018: 368-369). Писатель признается, что «такой прием можно расценить и как уважение к читателю, которому не требуются подсказки, чтобы все самостоятельно понять»; называет это отказ «от судейства в собственных книгах» (Етоев, 2018: 369). Писатель признает множественность и свободу интерпретаций своих произведений, допуская даже смену исходного писательского курса: «...Действительность наверняка найдет то, о чем не подумал, и тогда остается только «держать удар» (Етоев, 2018: 370).

Рассуждая о рецепции произведения, С. Лем вводит понятия минимального и максимального восприятия. При этом «минимальное приводит к возникновению связного целого из представленных событий, а максимальное конструирует строение, в котором событийная ось является лишь частью; вокруг нее простираются сферы обнаруженных читателем клубков фактов во внелитературном значении» (Лем, 2009: 46). Таким образом, писатель констатирует диапазон рецептивных способностей читателя: чем более чутким является читатель, тем более глубокими, выходящим за пределы текста будут его рецептивные открытия.

А. Секацкий продолжает и углубляет идеи рецептивной эстетики. До сих пор процесс чтения рассматривался в плоскости результата, «разделяя прочитанное и непрочитанное». А. Секацкий вводит категорию «книга, читаемая сейчас» и соответственно выделяет категорию состояния читателя – «находиться в состоянии чтения» (Етоев, 2018: 474). Данная плоскость рассмотрения процесса чтения важна, так как представляет собой сосуществование, с одной стороны, сознания, находящегося «в состоянии текущего чтения» и, с другой стороны, самой окружающей действительности, быта. При этом, как считает А. Секацкий, сопричастность чтения и окружающей действительности ведет к взаимовлиянию обеих плоскостей, так как «погруженность в читаемую книгу, даже если

книга в данный момент отложена, есть порой решающий элемент содержания повседневности» (Етоев, 2018: 474). Чтение, по А. Секацкому, «есть отдельная жизнь внутри жизни» (Етоев, 2018: 479). Тем самым писатель подчеркивает непрерывность процесса чтения и его влияние на читателя даже вне посредственно акта чтения. Таким образом, если представители рецептивной эстетики постулировали идею о «жизни» книги только в сознании читателя в акте чтения, то А. Секацкий считает, что книга «живет» и, более того, предопределяет реальность и быт читателя и в постактивную фазу чтения.

М. Степнова также разделяет идею «жизни» текста, которая начинается там, где заканчивается работа автора. Книга всегда «пропитана» личностью автора, но на этапе рецепции уже полностью в ней расплавлена, растворена в тексте: «Есть только текст, который я написала, – и текст, который вы потом прочли» (Етоев, 2018: 531). Интересен данный тезис М. Степновой, так как утверждается факт рождения нового текста, который представляет собой итог акта чтения, и это уже не авторский текст, а текст читателя, а «это всегда разные тексты» (Етоев, 2018: 531). Таким образом, примечательно то, что М. Степнова не называет эту вариативность традиционно постулируемой множественностью интерпретаций. Она идет дальше – подчеркивает безусловное и безоговорочное наличие двух текстов (при условии рецептивного диалога двух участников – автора и реципиента), и об их тождестве говорить не приходится. Итогом погружения каждого нового сознания в книгу будет новое понимание прочитанного.

Таким образом, допустимо говорить о некоторой доле совпадений, наложений видений автора и читателя, о соизмеримой степени адекватности понимания реципиентом интенций писателя, где большая степень обусловлена личной читательской чуткостью, которая предопределена, в свою очередь, жизненным опытом и образованием, так как «именно в этом волшебном зазоре между текстом написанным и текстом прочитанным и кроется то, что мы называем литературой» (Етоев, 2018: 531). В этом случае точность

попадания закодированных в книге смыслов в сознание читателя предопределяется степенью совпадения «горизонтов ожидания» (Х.Р. Яусс) создателя текста и реципиента. В данных условиях диалог писателя и читателя может считаться состоявшимся, если модель жизни, представленная в книге, у автора и читателя имеет множественные точки соприкосновения. Если же понимание выстроенной модели разнится кардинально – диалог с читателем не состоится – «горизонты ожиданий» автора и читателя показывают свою полярность. Причин этому может быть несколько. Назовем несколько ключевых. Во-первых, непопадание во время. Во-вторых, диаметрально противоположные мировоззрения автора и читателя. В-третьих, тенденция, берущая начало в современности: слепое доверие читателя чужому слову. Носителем этого слова может быть профессиональный критик. Тогда авторитетность мнения прощает доверчивость читателя. Не прощает читательское непринятие произведения следование мнению большинства анонимов в сети, которое, как правило, происходит до прочтения книги, что безоговорочно ведет к «укладыванию» в голову чужого мнения и дальнейшее паразитирование им. Сегодня это распространенная практика. Современный массовый читатель – человек сетевой толпы. Страх несоответствия и «недоотягивания» до «передовых» интернет-идей, отмеченных лайками таких же анонимов, претендующих на знание, ведет к потере индивидуального, тотальной потере личности в оцифрованном человеке. В-четвертых, причиной неприятия является сложность поэтики произведения, которую на современном этапе упрощения жизни во всех сферах, способно постичь читательское меньшинство, а большинство, не желая признаваться в собственной интеллектуальной импотенции, отвергают книгу с завидным рвением. Такова судьба великого Э. Хемингуэя в современной Америке. Айсберг смысла книг писателя современные западные читатели понять не способны. Оттого отвергают. И этому они дали «объективные» причины: гендерно озабоченные американцы признали Хемингуэя безоговорочным женоненавистником.

Мужественность писателя признали чрезмерной – иначе и быть не может в стране размывания гендера. А после признания кровожадности наклонностей Хемингуэя, что напрямую связали со страстью к охоте, образ великого писателя, мужественного человека и храброго мужчины в современной Америке стусевался. Но это в Америке...

Тезис о независимой жизни произведения подтверждает и М. Веллер, который считает, что произведение искусства – это «продукт человеческой деятельности, отделенный как объект от создавшего его субъекта» (Веллер, 2008: 430).

Самостоятельную жизнь смысловой палитры произведения утверждает Ж. Деррида: «Смысл должен ожидать своего сказания или написания, чтобы обжить самого себя и стать тем, что он есть, различаясь с самими собой – смыслом» (Деррида, 2007: 22). Ж. Деррида постулирует взаимоперетекание ипостасей. Так, писатель – это «сюжет и субъект книги, ее субстанция <...> служитель и тема. А книга – это сюжет писателя <...>, пишущего в книге о книге» (Деррида, 2007: 108). При этом Деррида акцентирует автономное существование творения писателя: «...Вычленяемая голосом писателя книга склоняется и возвращается к себе, становясь субъектом в себе и для себя <...>. Поскольку в ней субъект ломается и открывается, представляя самого себя. Письмо и пишется, и пропадает в своем собственном представлении» (Деррида, 2007: 108-109).

Более того, Деррида говорит об отречении от своего детища: «Писать – это удаляться <...> из самого своего письма <...> освобождать его, оставлять без присмотра, отпускать его в путь без <...> сопровождаителя. Оставлять слово. Быть поэтом – это уметь оставлять слово. Оставлять слово в одиночестве <...>. *Оставить* письмо – это быть здесь только для того, чтобы оставить ему проход, чтобы быть прозрачной средой его процессий: быть всем и ничем <...>. Писатель – это все и ничто. Как Бог...» (Деррида, 2007: 114). Так, нивелируя роль писателя, Деррида возвышает его до сверхчеловека – Бога.

По сути о рождении текста как естественном отречении пишущего можно говорить на этапе завершения писателем работы над произведением. Наступает отречение создателя от созданного. Первой формой отречения от текста является готовое произведение. Идею порождения текста как отречения-избавления от прошлого опыта, снятие ответственности за созданное детище, как только оно получило жизнь в сознании читателя, подтверждает и С. Носов: «Что с автора взять? Он уже все написал» (Етоев, 2018: 329). Это естественная фаза отречения. При этом есть и другая его форма – писательство как отречение от прошлого опыта, его сознательное завершение в состоявшемся виде. Так, А. Варламов замечает, что, задумав роман о молодости, о времени, проведенном в стенах любимого вуза, он смог поставить мысленную точку в животрепещущем потоке воспоминаний только «как мне кажется, именно написав эту книгу, поставил в своих отношениях с альма-матер благодарную точку» (Етоев, 2018: 107). Данный тезис подтверждает Р. Сенчин. Начиная свои размышления о писательстве, он словно отстраняется от сделанного, рассматривает его как заверченный опыт: «...Я отрываюсь от своей новой повести и оглядываюсь назад, всматриваюсь *словно бы в чужое*, в то, что написал двадцать, десять, пять лет назад» (курсив наш. – Е.Г.) (Етоев, 2018: 489). При этом временная дистанция не важна. Есть только ощущение завершеного этапа, выполненной миссии.

Отречение создателя от созданного может иметь и художественную форму. Еще Платон высказал идею «о тексте как смерти памяти», тексте как отчуждении памяти и актуализации ее в воображении: став источником творчества, память умирает в тексте. Показательным примером этому, на наш взгляд, является рассказ В. Набокова «Весна в Фиалте», который можно рассматривать как попытку смоделировать отношения, провести эксперимент, чтобы разобраться в себе, понять и принять настоящее, чтобы порвать с прошлым, освободиться от отношений, которые, с одной стороны, Набокова все еще мучили, но, с другой стороны, участь которых уже была решена. Единственной возможностью выстроить

необходимую модель взаимоотношений, логично развивающихся и «очищенных» от побочных повседневных «вторжений», могло стать только творчество. Сам Набоков признавался: «...Воображение – это форма памяти <...>. Образ возникает из ассоциаций, а ассоциации поставляют и питает память» (Мельников, 2002: 473). Писатель идет на эксперимент – моделирует несбывшееся будущее, чтобы отказаться от эмоционального груза прошлого. Он творчески «проигрывает» историю любовной связи, случившейся в его жизни, восстанавливает мельчайшие детали встреч, разговоров, жестов, запахов, чтобы ответить на главный вопрос: «*Неужели была какая-либо возможность жизни моей с Ниной...?*» (Набоков, 2014: 434). В конце рассказа Набоков «убивает» героиню – эксперимент удался. Выбор сделан. Писатель смог освободиться от памяти прошлого, чтобы жить дальше.

Выводы

Таким образом, отношение писателей к процессу творчества отличается безусловной сложностью. Во-первых, это предопределено самим объектом исследования, коим является творчество. Во-вторых, характером освещения проблемы исследования – обратным отсчетом, когда современные писатели обращают взгляд на состоявшийся отрезок писательства в попытке увидеть главное, расставить акценты, услышать себя в многообразии писательских голосов, с одной стороны, подытожив пройденную дистанцию, с другой – очертить дальнейший путь творческого поиска.

Многосюжетность феномена писательства выявила важнейшие сложности, с которыми сталкиваются литераторы. Так, сложны особенности мироощущения начинающих писателей до «вхождения» в профессию, на этапе, когда уже развито острое чувство своей своеобразности, но еще нет четких представлений о формах саморепрезентации. При этом стимулом творчества зачастую является желание воздействовать на аудиторию, влиять и направлять сознание реципиента.

Литераторы признают важность адресата, при этом степень намеренной ориентации на читателя различна. Одни писатели

отмечают изначальную ориентацию на читателя, другие – отдают первенство писательству как уникальной способности достичь удовольствия от текста и как возможности самопознания. Профессиональные писатели также констатируют потерю способности естественного чтения, которая случается по мере их литературного роста.

На современном этапе характерно разочарование писателей в читательской аудитории в связи с преобладающими потребностями в легком чтиве. При этом писатели надеются на переформатирование книжного рынка с ориентацией на серьёзную литературу, которую затребует образованный читатель. Именно он породит запрос на сильные книги, которые заставят думать и погружаться в жизнь. Страх не найти своего читателя – это один из внешних страхов писателей. Есть и внутренние, которые связаны с боязнью пустого листа, исписывания и, безусловно, творческого кризиса, который литераторы описывать избегают. При этом авторы верят в писательство как в средство продолжения бытия, спасения души в вечности. Продолжая идеи рецептивной эстетики, современные литераторы считают, что книга живет в сознании читателя не только в процессе чтения, но и за пределами активного восприятия книги. Она влияет и предопределяет быт и мироощущение реципиента в постактивную фазу чтения, что, с одной стороны объясняет силу влияния книги на сознание читателя, с другой – обуславливает диапазон влияния и срок жизнеспособности книги.

Литература

- Анненский, И.Ф. (1987). Умиравший Тургенев. Клара Милич. *Избранное*. Москва: Правда. 215–225.
- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бердяев, Н.А. (2015). *Смысл творчества*. Москва: Академический проект.
- Богоявленская, Д.Б. (1999). Субъект деятельности в проблематике творчества. *Вопросы психологии*, 2, 35–40.

- Борев, Ю. (2002). *Эстетика*. Москва: Высшая школа.
- Веллер, М. (2008). *Слово и профессия*. Москва: Издательство АСТ.
- Веллер, М. (2013). *Все о жизни*. Москва: Издательство АСТ.
- Водолазкин, Е. (2020). *Идти бестрепетно*. Москва: Издательство АСТ.
- Деррида, Ж. (2007). *Письмо и различие*. Москва: Академический Проект.
- Ермолаева-Томина, Л.Б. (2005). *Психология художественного творчества*. Москва: Академический проект.
- Етоев, А. (Сост.). (2018). *Как мы пишем: Писатели о литературе, о времени, о себе*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Ильин, Е.П. (2012). *Психология творчества, креативности, одаренности*. СПб.: Питер.
- Лем, С. (2009). *Мой взгляд на литературу*. Москва: Издательство АСТ.
- Мельников, Н. (Ред.). (2002). *Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе*. Москва: Независимая Газета.
- Мураками, Х. (2020). *Писатель как профессия*. Москва: Эксмо.
- Набоков, В.В. (2014) Весна в Фиальте. *Полное собрание рассказов*. С-Петербург: Азбука. 421–438.
- Николаенко, Н.Н. (2005). *Психология творчества*. С-Петербург: Речь.
- Ницше, Ф. (2020). *Так говорил Заратустра*. Москва: Издательство АСТ.
- Пономарев, Я.А. (1998). *Психология творчества*. Москва: Академия.
- Тургенев, И.С. (1967). *Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Т. 13: Стихотворения в прозе*. Москва-Ленинград: Наука.

References

- Annenskiy, I.F. (1987). Umirayushiy Turgenev. Klara Milich [Dying Turgenev. Klara Milich]. *Izbrannoe – Selected*. Moskva: Pravda. 215–225. [in Russian].
- Bahtin, M. (1979). *Estetika slovesnigo tvorchestva [Aesthetics of Creative Art]*. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
- Berdiayev, N.A. (2015). *Smisl tvorchestva [The Implication of Art]*. Moskva: Akademicheskiy projekt [in Russian].

- Bogoyavlenskaya, D.B. (1999). Subyekt deyatel'nosti v problematike tvorchestva [The Subject of Activity in Art]. *Voprosy Psichologii – The Problems of Psychology*, 2, 35–40 [in Russian].
- Borev, Yu. (2002). *Estetika [Aesthetics]*. Moskva: Visshaya Shkola [in Russian].
- Derrida, J. (2007). *Pismo i razlichie [Writing and Difference]*. Moskva: Akademicheskii proekt [in Russian].
- Ermolaeva-Tomina, L.B. (2005). *Psichologia hudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Literary Art]*. Moskva: Akademicheskii proekt [in Russian].
- Etoev, A. (2018). (Comp.). *Kak mi pishem: Pisateli o literature, vremeni, o sebe [The Way We Write: The Writers on Literature, Epoch and Themselves]*. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
- Ilyin, E.P. (2012). *Psichologia tvorchestva, kreativnosti, odarennosti [Psychology of Literary Art, Creativity, and Talent]*. Sankt-Peterburg: Piter [in Russian].
- Lem, S. (2009). *Moi vzgliad na literaturu [My view of Literature]*. Moskva: Izdatel'stvo AST [in Russian].
- Melnikov, N. (Ed.). (2002). *Nabokov on Nabokov and other stuff. Interviews, Reviews, essays. Moscow: Nezavisimaya Gezeta* [in Russian].
- Murakami, H. (2020). *Pisatel kak professiya [Writer as a Profession]*. Moskva: Eksmo [in Russian].
- Nabokov, V. (2014) Vesna v Fialte [Spring in Fialta]. *Polnoe sobranie rasskazov – Complete collection of Stories*. Sankt-Peterburg: Azbuka. 421–438. [in Russian].
- Nikolaenko, N.N. (2005). *Psichologia tvorchestva [Psychology of Creativity]*. Sankt-Peterburg: Rech [in Russian].
- Nitshe, F. (2020). *Tak govoril Zaratustra [Thus Spoke Zarathustra]*. Moskva: Izdatel'stvo AST [in Russian].
- Ponomarev, Y.A. (1998). *Psichologia tvorchestva [Psychology of Creative art]*. Moskva: Academia [in Russian].
- Turgenev, I.S. (1967). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem [The Complete Works and Letters]* in 28 v. V. 13: Stihotvoreniya v prose [Poems in Prose]. Moskva-Leningrad: Nauka [in Russian].

- Veller, M. (2008). *Slovo i professiya [Word and Profession]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].
- Veller, M. (2013). *Vse o zhizni [All about Life]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].
- Vodolazkin, E. (2020). *Idti bestrepetno [To tread firmly]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].

Рукопис статті отримано 21 лютого 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 3 квітня 2021 року

Інформація про автора

Гулевич Олена Віталіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу та міжкультурної комунікації УО «Гродненський державний університет імені Я. Купали»; вул. Ожешко, 22, м. Гродно, 230023, Республіка Білорусь; e-mail: Family2001KG@mail.ru; <http://orcid.org/0000-0001-5189-7274>

УДК 821.113.6

Р.С. Ляпин

ЕКЗИСТЕНЦІАЛ «ЗАБОТА» В «СМИРЕННОЙ ПРОЗЕ» А. ПЛАТОНОВА

Анотація

Мета даної статті полягає в аналізі ідейно-художніх особливостей «смиреної прози» А. Платонова в контексті екзистенціалу М. Хайдеггера «турбота» (*Sorge*).

Удослідженні застосовані герменевтичний метод для інтерпретації творчого світу прози письменника і трансдисциплінарний метод, який передбачає розгляд літературних творів з позиції знань з інших галузей гуманітаристики – фундаментальної онтології М. Хайдеггера і, зокрема, екзистенціалу «турбота».

Визначено, що в оповіданні «Такир» широко представлена *власна і невласна турбота*. *Невласна*, відповідно до філософії Хайдеггера, обумовлена диктатом розпоряджень пересічних безликих людей (*Man*), внаслідок чого в мотивації поведінки і почуттів герої виходять з обов'язку, терпіння й звички, забуваючи минуле і своє особливе *вміння бути*. *Власна турбота* як рух до знаходження себе розкривається в оповіданні в процесі дорослішання героїні, її поступового розуміння себе й усвідомлення необхідності радикальної відмови від диктату суспільства *Man*.

Проведено аналіз *дбайливості* як форми турботи, представленої трьома модусами: *індиферентним, дефективним і позитивним*. Показано, що переважаючими модусами дбайливості, ставлення до екзистенції інших як до спів-буття, в оповіданні «Такир» є *індиферентний і дефективний* модуси. *Позитивна дбайливість* в «смиреної прозі» Платонова реалізується в формі взаємин як чоловіка і жінки («Річка Потудань», «Повернення», «Такир»), так і батьків і їхніх дітей («Третій син», «Сухий хліб»), а також прийомних батьків та дітей («Юшка», «Житейська справа»).

Ключові слова: А. Платонов, М. Хайдеггер, екзистенціалізм, турбота, дбайливість, «смирненна проза».

Аннотація

Цель данной статьи заключается в анализе идейно-художественных особенностей «смирненной прозы» А. Платонова в контексте экзистенциала М. Хайдеггера «забота» (Sorge).

В исследовании применены герменевтический метод для интерпретации творческого мира прозы писателя и трансдисциплинарный метод, предусматривающий рассмотрение литературных произведений с позиции знаний, почерпнутых из других отраслей гуманитаристики – фундаментальной онтологии М. Хайдеггера и, в частности, экзистенциала «забота».

Определено, что в рассказе «Такыр» широко представлена *собственная и несобственная забота*. *Несобственная забота*, в соответствии с философией Хайдеггера, обусловлена диктатом распоряжений усредненных и безликих людей (Man), вследствие чего в мотивации поведения и чувств герои исходят из обязанности, терпения и привычки, забывая прошлое и свое особое *умение быть*. *Собственная забота* как движение к нахождению себя раскрывается в рассказе в процессе взросления героини, ее постепенном понимании себя и осознании необходимости радикального отказа от диктата общества Man.

Проведен анализ *заботливости* как формы заботы, представленной тремя модусами: *индифферентным, дефективным и положительным*. Показано, что преобладающими модусами заботливости, отношения к экзистенции других как к со-бытию, в рассказе «Такыр» являются *индифферентный и дефективный*. *Положительная заботливость* в «смирненной прозе» Платонова реализуется в рамках взаимоотношений как мужчины и женщины («Река Потудань», «Возвращение», «Такыр»), так и родителей и их детей («Третий сын», «Сухой хлеб»), а также приемных родителей и детей («Юшка», «Житейское дело»).

Ключевые слова: А. Платонов, М. Хайдеггер, экзистенциализм, забота, заботливость, «смирная проза».

Abstract

The purpose of this article is to highlight and characterize the ideological and artistic features of A. Platonov's "humble prose" in the context of M. Heidegger's existential "care" (*Sorge*).

The study uses a hermeneutic method for interpreting the art world of the writer's prose and a transdisciplinary one, which provides for an examination of literary works from the standpoint of knowledge from other branches of the humanities – M. Heidegger's fundamental ontology and, in particular, the philosopher's existential "care".

It is determined that in the story "Takyр" is widely represented *own* and *non-own* types of *care*. *Non-own care*, in accordance with Heidegger's philosophy, is due to the dictates of the orders of average and faceless people (Man), as a result of which, in the motivation of behavior and feelings, the characters proceed from duty, patience and habit, forgetting the past and their special *ability to be*. *Own care* as a movement towards finding oneself is revealed in the story in the process of the heroine's growing up, her gradual understanding of herself and awareness of the need for a radical rejection of the dictatorship of the Man society.

Solicitude as a form of care represented by three modes: *indifferent*, *defective* and *positive*. It is shown that the prevailing modes of *solicitude* in the story "Takyр" are *indifferent* and *defective* ones. *Positive care* in Platonov's "humble prose" is realized in the framework of the relationship between a man and a woman ("Potudan River", "Return", "Takyр"), parents and their children ("Third Son", "Dry Bread"), foster parents and children ("Yushka", "Life Business").

Key words: A. Platonov, M. Heidegger, existentialism, care, solicitude, "humble prose".

Введение

Исследование философии творчества Андрея Платонова началось с сопоставительного анализа идейно-художественных

установок писателя и теоретических положений русских космистов (Н.Ф. Федорова, В.И. Вернадского и К. Циолковского). К решению этой проблемы обращались такие ученые, как К.А. Баршт, Н.М. Ефимова, С. Семенова, А. Тески, Е. Толстая-Сегал и др.

Экзистенциальное направление в платоноведении сформировалось во второй половине 2000-х годов. Произведения Платонова, во-первых, рассматривались в контексте учений философов-экзистенциалистов (М. Эпштейн), во-вторых, изучались с точки зрения особенностей художественной интерпретации таких понятий, как «пограничная ситуация» (Л. Червякова, Н.А. Касавина), «отчуждение» (Ен УкКим), «абсурд» (И.В. Романовская, Л. Червякова) и др. Однако многие вопросы в рамках этого направления в настоящее время остаются нерешенными. К ним принадлежит, в частности, и проблема сопоставления фундаментальной онтологии М. Хайдеггера с идейными установками Платонова, актуализированная М. Эпштейном (2015).

По мнению Эпштейна, Федоров и Хайдеггер – «два философских полюса в творческих исканиях Андрея Платонова» (Эпштейн, 2015). Процесс становления писателя как мыслителя ученый называет движением от Н. Федорова к М. Хайдеггеру. В своей работе на материале повести «Котлован», романа «Чевенгур», а также некоторых более поздних произведений писателя он интерпретирует творческий мир Платонова, находя в нем идейно-художественные закономерности, которые коррелируют с философией М. Хайдеггера. В частности, характеризуя образы-персонажи из повести «Котлован», Эпштейн использует термин Хайдеггера «Dasein» (Эпштейн, 2015). В понимании немецкого философа «Dasein» означает «набросок», то есть никогда не завершенное бытие, представленное экзистенцией человека (его наличным существованием) и полем возможностей, главная из которых (смерть) всегда «присутствует» в перспективе (Хайдеггер, 2003: 77). «Присутствие» (Dasein в переводе В.В. Библихина) у Хайдеггера определяется через «всегда-мое». Оно может исчерпывающе реализовать свои возможности, «выбирая себя» (*собственным*, т.е. подлинным способом) или

«теряя себя» (*несобственным*, т.е. неподлинным способом). Исходя из этого, Эпштейн разделяет героев Платонова на «усредненных», «безликих» (Хайдеггер использует для них термин «Man») и людей «заочно живущих» (Эпштейн, 2015). Первые обладают *несобственным*, неподлинным существованием, не принимают активного «сознательного участия в проекте “мир”» (Фалёв, 2008: 71), не способны «найти себя» в мире «публичного истолкования» и бытийствуют в модусе «падающего бытия-к-смерти», то есть бегства от нее (Хайдеггер, 2003: 129). «Заочно живущие» понимают собственное существование как действие, «требующее постоянных усилий и смыслополагания» (Эпштейн, 2015). Неизбежность смерти (т.е. соприкосновения с Ничто) как возможности Dasein, присутствующей в каждый момент человеческой жизни, «заочно живущие» ощущают внутренней частью себя – «мертвым братом», «евнухом души», пустотой внутри тела (Эпштейн, 2015).

Прозу писателя в контексте хайдеггеровского экзистенциала «бытие к смерти» рассматривала также О.А. Глушенкова. Она пришла к выводу, что смерть переживается героями «Котлована» неподлинным способом: личный опыт смерти «через деконструкцию языка» преобразуется в общественный (Глушенкова, 2018: 48).

Таким образом, несмотря на то, что учеными уже были сделаны некоторые шаги в направлении сопоставления онтологии Хайдеггера с идеями А. Платонова, выделение и характеристика экзистенциалов Хайдеггера в прозе писателя, в частности экзистенциала «забота» (Sorge), остается актуальной исследовательской задачей, требующей решения.

Материалом для рассмотрения хайдеггеровского экзистенциала «забота» у А. Платонова служат произведения последнего периода его творчества (30-40-е гг.) – так называемая «смиренная проза» писателя. В это время, согласно Н.В. Пенкиной, Платонов рассматривает общефилософские вопросы любви, жизни и смерти (Пенкина, 2012: 9). По мнению М. Эпштейна, именно «смиренная проза» в идейно-художественном плане наиболее соответствует хайдеггеровской философской концепции (Эпштейн, 2015).

Методология и методы исследования

В исследовании применен герменевтический метод для интерпретации творческого мира прозы писателя и метод трансдисциплинарного анализа, предусматривающий рассмотрение литературных произведений с позиции знаний из других отраслей гуманитаристики – фундаментальной онтологии М. Хайдеггера и, в частности, экзистенциала «забота».

Результаты и дискуссии

Экзистенциальная структура Dasein представлена модусами бытия, или «бытийными чертами присутствия» – экзистенциалами (Хайдеггер, 2003: 29). Экзистенциал «забота» как «онтологическое структурное понятие» трансцендентен и первичен по отношению к Dasein: «Забота как структурная целость лежит экзистенциально-априорно “до” всякого присутствия, т.е. всегда уже во всяком фактичном “поведении” и “положении” такового» (Хайдеггер, 2003: 100). А.Г. Куницын называет ее деятельным началом присутствия, «направленным не на разрушение Самости, а на ее сохранение и развитие» (Куницын, 2017: 82).

Как «бытие к своему особому умению быть» забота дает «свободу для собственных экзистенциальных возможностей». Благодаря свободе у человека появляется возможность осуществлять свое бытие «собственным» (раскрывая свои экзистенциальные возможности) и «несобственным» способом, т.е. существовать *безвольно* и «быть отданным распоряжению *людей*» (Man) (Хайдеггер, 2003: 100).

По Хайдеггеру, существует два бытийных способа выражения заботы: *озабочение* и *заботливость*. *Озабочение* определяется философом как «усматривающее обращение с внутримирно подручным» средством (все предметы и явления, с которыми «имеет дело» человек, «нечто для того, чтобы...») (Хайдеггер, 2003: 66). *Заботливость* характеризует отношения человека с другими людьми. «“Заботливость” как фактичное социальное установление основана в бытийном устройстве бытия присутствия как со-бытия» (Там же). Хайдеггер выделяет три способа заботливости: *позитивный* («быть друг за друга»), *дефективный* («быть друг против друга,

без друга»), *индифферентный* («проходить мимо друг друга, не иметь дела друг до друга») (Хайдеггер, 2003: 66). Последние два способа заботливости (дефективная и индифферентная), по мнению Хайдеггера, «характеризуют повседневное, усредненное бытие друг с другом» (Там же).

Собственный и *несобственный* модусы заботы широко представлены в рассказе Платонова «Такыр» (1934). Преобладающими способами заботливости как ее бытийного способа выражения в «Такыре» являются *дефективный* и *индифферентный*.

В данном произведении описывается жизнь кочевых басмачей в пустыне Туркменистана. Порядки и правила этого племени, безликого множества Ман, исключают подлинную, *собственную* заботу. В мотивации своего поведения и своих чувств герои исходят из обязанности, терпения и привычки. Так, героиню рассказа, персиянку Заррин-Тадж, продали вождю кочующего племени Атах-баба. Узнав об этом, «Заррин-Тадж заплакала. Она была беременна второй месяц от курда-пастуха, потому что ей *надо было* (здесь и далее курсив наш. – Р.Л.) любить хотя бы одного человека» (Платонов, 2011: 291). В подобном ключе описывается семейная жизнь предводителя племени и его новой наложницы: «Атах любил ее угрюмо и серьезно, как обычную *обязанность*, зря не мучил и не наслаждался. <...> Заррин-Тадж лежала и думала, что муж – это добавочный труд, и *терпела* его» (Платонов, 2011: 292-293).

Для героев характерно *озабочение* обязанностями, бытовыми делами, супружеским долгом. В их мире любовь понимается не как свободное чувство, приносящее радость и удовлетворение, а как вынужденная, утомительная, мучительная и неизбежная необходимость, тягостная работа, которую нужно терпеливо выполнять. Такая форма любви лучше всего соотносится с «индифферентной» заботливостью: герои не проходят мимо друг друга только из-за строгих порядков басмачей и собственного безвольного положения.

Индифферентную заботливость Атах-баба проявляет не только по отношению к своим наложницам, но и по отношению ко всему

кочевому племени, которое он возглавляет. Он бросает умирающую Зарин-Тадж и готов отказаться от всех остальных людей в пользу спокойного и безбедного существования. Вот что он говорит Зарин-Тадж, когда та медленно и мучительно умирает: «Скажи там, пожалуйста, богу, тебе все равно, ты ведь мертвая, – скажи там, чтоб я один остался на свете! Овец стало мало – онидохнут – я один с ними справлюсь, а люди пусть станут душами и живут у бога на небе, где ты будешь жить» (Платонов, 2011: 302).

Дефективная заботливость также присуща этому обществу, в частности, три наложницы Атах-баба избивают молодую Зарин-Тадж из зависти, что их хозяин уделяет ей больше внимания (Платонов, 2011: 293).

В условиях *индифферентной заботливости* и *озабочения* обычаями и порядками безликого общества Ман Зарин-Тадж забывает свое прошлое вплоть до рождения, а ее дочь Джумаль забывает, что такое «любить»:

«Я не знаю, когда *рожалась*, – сказала Заррин-Тадж. – Я уже давно была.

Она действительно не помнила отца и матери и не заметила, когда произошла жизнь: она думала, что так было вечно» (Платонов, 2011: 293).

«Джумаль не понимала, за что можно любить человека. Она помнила умершую мать и других женщин своего племени, – многие из них, когда умирал муж, смачивали водой яшмаки, чтобы иметь слезную влагу для сухих глаз» (Платонов, 2011: 305).

Примечателен платоновский язык: «рожалась», то есть рожала себя, несовершенный вид глагола подчеркивает процессуальность «рождения себя» как хайдеггеровского «бытия к своему особому умению быть» (Хайдеггер, 2003: 100).

Процесс «рождения себя», подлинной заботы-движения к собственному умению быть, показан, преимущественно с психологической стороны, в развитии образа взрослеющей девочки Джумаль. «Собственная» забота для Джумаль начинается со «страха рождения» и выхода из-за спины матери:

«Джумаль долго лежала за спиною у матери, свернувшись в комок от страха пережитого рождения [...] потом начала постепенно ходить самостоятельно и понимать свое существование» (Платонов, 2011: 296).

Именно способность «понимать свое существование», «вопросать о бытии», в философии Хайдеггера отличает бытие человека (присутствие) от бытия других живых существ.

По мере своего взросления Джумаль приходит к осознанию невозможности следовать императивной «молве» Ман и необходимости искать «свое умение быть» в одиночестве: «...Она теперь почувствовала, что ей настала пора жить одной, с нею нет никого, даже мать живет отдельно от нее – своим сердцем и своей неволей» (Платонов, 2011: 299). Героиня столкнулась с «индифферентной» заботливостью окружающих и приняла такой способ «повседневного и усредненного», несобственного бытия друг с другом. Желание «жить одной» сопряжено с поиском других способов быть с другими сообществами. По этой причине Джумаль не может больше находится с кочевниками, уходит в дальний край такыра и смотрит, как за ним открывается «новая земля» (Там же).

Кульминацией «рождения себя» как *подлинной заботы* для Джумаль становится ее *дефективная заботливость* по отношению ко всему сообществу кочевников – акт мести за рабскую, бедную и унижительную жизнь матери, за то, что у басмачей есть все, а у ее матери не было ничего. В результате мести героиня *вспоминает себя*, выходит из хайдеггеровского состояния «падающего присутствия», избегания себя и самозабвения (Хайдеггер, 2003: 96) и радикально избавляется от диктата *безликих людей*:

«Она решила, что если ее мать – рабыня лежит мертвая где-то, пусть погибают в песках и все эти свободные и богатые.

...Ударив по лошади, Джумаль поехала долгою рысью в пески, свежая от утреннего времени и *вспомнившая себя*, точно напившись росы» (Платонов, 2011: 308).

После совершения мести героиня покидает пустыню, живет в Ашхабаде и Ташкенте, заканчивает сельскохозяйственный институт

и, таким образом, приходит к собственной заботе как к «бытию к наиболее своей способности быть» (Платонов, 2011: 308).

Позитивная заботливость также присутствует в рассказе. Хайдеггер разделяет ее на две формы: *заменяюще-подчиняющую*, когда субъект заботливости решает проблемы и тяготы другого и таким образом может подчинить его своей власти, это «заменяющая, снимающая “заботу” заботливость», и *заступнически-освобождающую*, направленную не на «что» (проблемы и тяготы), а на другого (помочь другому быть свободным для собственной заботы, вернуть другому его умение быть) (Хайдеггер, 2003: 66).

Примечательно, что источником «позитивной заботливости» в рассказе в *заступнически-освобождающей* форме является человек не из племени кочевников – австриец-отшельник Катигроб. Он помогает Джумаль выжить в пустыне, раз в десять дней приносит брошенной всеми девушке еду и «заработанное добро». Позднее, в момент акта мщения, Джумаль обретает «собственную» заботу и окончательно освобождается от диктата Ман (Платонов, 2011: 308). В благодарность за помощь, оказанную ей на пути к собственной заботе и нахождению себя, Джумаль после окончания университета посещает башню, где она жила вместе Катигробом, которая стала для него могилой (Платонов, 2011: 309).

Заступнически-освобождающая заботливость в форме любви родителей к своим детям показана в рассказе «Третий сын» (1936): «...Давшая сыновьям обильную, здоровую жизнь, сама старуха оставила себе экономичное, маленькое, скупое тело...» (Платонов, 2011: 354). Мать, жертвуя собой, дала свободу сыновьям для реализации своей, особой заботы.

В рассказе «Юшка» (1935) главный герой, Ефим Дмитриевич, ежегодно передает все накопленные деньги сироте, которую он пожалел и поместил в пансион. Благодаря его помощи она заканчивает медицинский университет и, получив профессию врача, сможет реализовать себя в позитивной, заступнически-освобождающей заботливости о других (Платонов, 2011: 524-525).

Замещающе-подчиняющая заботливость представлена в рассказе «Река Потудань» (1936). В нем Никита Фирсов, вернувшись с гражданской войны, принимает на себя тяготы бедной жизни Любы: приносит половину своего обеда с работы, поддерживает огонь в ее доме, чтобы у нее была возможность заниматься при печном свете, делает гроб для ее подруги Жени и т.д. Люба полюбила Никиту, он «заместил» ей весь остальной мир, поэтому, когда Никита исчез, она пыталась покончить с собой (Платонов, 2011: 452-453). Таким образом, *замещающе-подчиняющая заботливость* лишает объекта заботы собственного умения быть.

Утверждение *заступнически-освобождающей заботливости* в рамках семейных взаимоотношений и отсутствие ее *индифферентного* («проходить мимо друг друга, не иметь дела друг до друга») и *дефективного* («быть друг против друга») модусов характерно для малой прозы А. Платонова второй половины 1940-х годов. Данный модус заботливости («быть друг за друга») позволяет героям произведений писателя преодолевать, объединяясь, тяготы послевоенного времени.

В рассказе «Возвращение» (1946) главный герой Алексей Иванов возвращается домой к своей семье и узнает, что его жена изменила ему с другим мужчиной. Преодолевая самолюбие, ради двоих детей и сохранения брака Алексей прощает ей эту измену:

«Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем» (Платонов, 2012а: 439).

Сердце «обнажено», «открыто» у героев рассказов писателя не только для собственных детей, но и для чужого, потерявшегося ребенка. Так, в «Житейском деле» (1947) Евдокия Гавриловна принимает к себе в семью мальчика Алексея Гвоздарева, которого долго и безрезультатно разыскивал его отец, пришедший с войны (Платонов, 2012а: 458).

В основе рассуждений Мити Климова из рассказа «Сухой хлеб» (1947) лежат категории *заступнически-освобождающей заботливости*. Герой Платонова хочет поскорее стать взрослым,

чтобы заменить в поле овдовевшую после войны мать, для этого даже пробует есть много хлеба, который, по его мнению, должен помочь ему быстрее расти (Платонов, 2012b: 153). По личной инициативе он с раннего утра рыхлит тяпкой почву, чтобы спасти урожай от засухи (Платонов, 2012b: 156-158).

Заступнически-освобождающая заботливость в прозе Платонова поствоенного периода не привязана к возрасту и социальным ролям: как мать заботится о ребенке, так и ребенок заботится о матери, стираются границы между своими и чужими детьми, дети примеряют на себя взрослые роли – Митя Климов из рассказа «Сухой хлеб» начинает работать в поле, а мальчик Петрушка в рассказе «Возвращение» вместо отца, ушедшего на фронт, становится главой семейства.

Выводы

Таким образом, в «смирненной прозе» Платонова широко представлен хайдеггеровский экзистенциал «забота». В рассказе «Такыр» мы находим *собственную* и *несобственную заботу*. *Несобственная забота*, в соответствии с философией Хайдеггера, обусловлена диктатом распоряжений усредненных и безликих людей (Man), вследствие чего в мотивации поведения и чувств герои исходят из обязанности, терпения и привычки, забывая прошлое и свое особое умение быть. *Собственная забота* как движение к нахождению себя раскрывается в рассказе в процессе взросления героини, ее постепенном понимании себя и осознании необходимости радикального отказа от диктата общества Man.

Преобладающими модусами *заботливости* в рассказе «Такыр» являются *индифферентный* и *дефективный*, под влиянием которых герои забывают, что такое любить. В то же время основными темами рассказов А. Платонова периода «смирненной прозы» являются любовь и семья. В рамках любовных взаимоотношений мужчины и женщины реализуется *позитивная заботливость* как в *замещающе-подчиняющей* («Река Потудань»), так и в *заступнически-*

освобождающей («Такыр») форме. В семье во взаимоотношениях родителей и их детей («Третий сын»), а также приемных родителей и детей-сирот («Юшка») герои реализуют свои возможности в *заступнически-освобождающей* форме *заботливости*, предоставляя детям свободу для нахождения ими собственного *умения быть*.

В прозе Платонова второй половины 1940-х годов утверждается *заступнически-освобождающая заботливость* во взаимоотношениях родителей и детей, основу которых составляет взаимопомощь и взаимная поддержка («Сухой хлеб»), преодоление каких бы то ни было конфликтов ради сохранения семьи («Возвращение»), забота не только о собственных, но и чужих, потерявшихся детях («Житейское дело»).

Литература

- Глушенкова, О.А. (2018). Деконструкция языка в советском ментальном пространстве в контексте экзистенциала «бытие к смерти» (на материале текстов А. Платонова). *Сибирский филологический форум*. Том 2 № 2. Красноярск, 41–48.
- Куницын, А.Г. (2017). «Забота» как онтологическая категория. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 1. 81–83. Режим доступа: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2017_3-1_22.pdf.
- Пенкина, Н.В. (2012). *Философские идеи прозы Андрея Платонова: проблема человека: Монография*. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та.
- Платонов, А.П. (2011). *Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы* [сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко]. Москва: Время.
- Платонов, А.П. (2012а). *Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов* [сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко]. Москва: Время.

- Платонов, А.П. (2012b). *Сухой хлеб: Рассказы, сказки* [сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко]. Москва: Время.
- Фалёв, Е.В. (2008). *Герменевтика Мартина Хайдеггера*. С-Петербург: Алетейя.
- Хайдеггер, М. (2003). *Бытие и время* [пер. с нем. В.В. Бибихина]. Харьков: «Фолио».
- Эпштейн, М. (2015). Андрей Платонов. Между небытием и воскресением. *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*. Режим доступа: <http://fibusta.site/b/415878/read>.

References

- Glushenkova, O.A. (2018). Dekonstrukciya yazyka v sovetskom mental'nom prostranstve v kontekste ehkzistenciala «bytie k smertl» (na material tekstov A. Platonova). *Sibirskij filologicheskij forum*. Tom 2 № 2. Krasnoyarsk, 41–48 [in Russian].
- Kunizyn, A.G. (2017). «Zabota» kak ontologicheskaya kategoriya. *Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*. Tambov: Gramota, 2017. № 3 (77): v 2-kh ch. Ch. 1. 81–83. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2017_3-1_22.pdf [in Russian].
- Penkina, N.V. (2012). *Filosofskie idei prozy Andreya Platonova: problema cheloveka: Monografiya*. Nizhnevartovsk: Izd-voNizhnevart. gumanit. un-ta [in Russian].
- Platonov, A.P. (2011). *Schastlivaya Moskva: Roman, povest', rasskazy* (sost., podgotovka teksta, kommentarii N.V. Kornienko). Moskva: Vremya [in Russian].
- Platonov, A.P. (2012a). *Smerti net! Rasskazy i publicistika 1941–1945 godov* (sost., podgotovka teksta, kommentarii N.V. Kornienko). Moskva: Vremya [in Russian].
- Platonov, A.P. (2012b). *Sukhojkhleb: Rasskazy, skazki* (sost., podgotovka teksta, kommentarii N.V. Kornienko). Moskva: Vremya [in Russian].
- Falyov, E.V. (2008). *Герменевтика Мартина Хайдеггера*. SPb.: Алетейя [in Russian].

Khajdegger, M. (2003). Bytie i vremya. (per. s nem. V.V. Bibikhina). Khar'kov: «Folio» [in Russian].

Ehpshtejn, M. (2015). Andrej Platonov. Mezhdru nebytiem I voskreseniem. Ironiya ideala: paradoksy russkoj literatury. URL: <http://flibusta.site/b/415878/read> [in Russian].

Рукопис статті отримано 4 березня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 11 травня 2021 року

Інформація про автора

Ляпін Руслан Сергійович – аспірант кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Алчевських, 29, м. Харків, 61002, Україна; e-mail: joy.esenin@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4920-0858>.

УДК 821.111-31.10(72)

Е.О. Пархоменко

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ ПІД ВПЛИВОМ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ НА МАТЕРІАЛІ ТРИЛОГІЇ ЛОРЕН ОЛІВЕР «ДЕЛІРІУМ»

Анотація

Мета статті – прослідкувати процес трансформації жанру антиутопії на сучасному етапі його розвитку на прикладі трилогії Лорен Олівер.

Жанр антиутопії продовжує залишатися одним із найбільш популярних жанрів у сучасній літературі. Це пов'язано, насамперед, з тим, що зараз людство активно досліджує можливі шляхи свого розвитку, намагаючись знайти різні способи подолання гіпотетичних катастроф. Жанр антиутопії, що розвивався головним чином як критична реакція та антитеза до утопії, став своєрідним відгуком людства на бурхливі соціально-політичні події тих часів. На сьогодні трилогія «Деліріум» є одним із найбільш успішних романів, що підтверджується схвальними рецензіями від авторитетних видань та високими позиціями, які займають усі три частини трилогії у численних списках бестселерів. Твір, що досліджується, є зразком антиутопії як масового жанру.

Основні методи, які використовувалися в ході дослідження, – сюжетно-образний аналіз, проблемно-тематичний аналіз, компаративний аналіз. У роботі розглянуто особливості сюжету трилогії «Деліріум», образи головних героїв, проблематику, конфлікт твору, а також залучено історичний жанровий контекст. Виявлено як ознаки масового жанру (популярність та комерційний попит, тривіальність та стереотипність, зображення вічних цінностей та проблем людства, жанрова структурованість та схематичність, серійність, акцентування уваги на зображенні людських відносин, поетика «хепі-енду»), так і класичної антиутопії (тоталітарна держава,

велика кількість образів, мотивів та мікросюжетів, що є схожими на відповідні образи, мотиви та мікросюжети у творах цього жанру). Автор дійшов висновку, що процес трансформації жанру антиутопії на сучасному етапі його розвитку полягає в запозиченні ним рис масової літератури.

Ключові слова: популярність твору, стереотипність, пост-модернізм, загальнолюдські цінності, любовний роман, серійність, Лорен Олівер.

Аннотація

Цель этой статьи – проследить процесс трансформации жанра антиутопии на современном этапе его развития на примере трилогии Лорен Оливер.

Жанр антиутопии продолжает оставаться одним из самых популярных жанров в современной литературе. Это связано прежде всего с тем, что сейчас человечество активно исследует возможные пути своего развития, пытается найти различные способы преодоления гипотетических катастроф. Жанр антиутопии, который развивался главным образом как критическая реакция и антитеза утопии, стал своеобразным откликом человечества на бурные социально-политические события того времени. Сегодня трилогия «Делириум» является одним из самых успешных романов, что подтверждается одобрительными рецензиями от авторитетных изданий и высокими позициями, которые занимают все три части трилогии в многочисленных списках бестселлеров. Исследуемое произведение является образцом антиутопии как массового жанра.

Основные методы, которые использовались в ходе исследования, – сюжетно-образный анализ, проблемно-тематический анализ, компаративный анализ. В работе рассмотрены особенности сюжета «Делириума», образы главных героев, проблематика, конфликт произведения, а также привлечен исторический жанровый контекст. В ходе исследования в трилогии обнаружено как признаки массового жанра (популярность и коммерческий спрос, тривиальность и стереотипность, изображение вечных ценностей и проблем

человечества, жанровая структурированность и схематичность, серийность, акцентирование внимания на изображении человеческих отношений, поэтика «хеппи-энда»), так и классической антиутопии (тоталитарное государство, большое количество образов, мотивов и микросюжетов, что походят на соответствующие образы, мотивы и микросюжеты в произведениях этого жанра). Автор статьи пришел к выводу, что процесс трансформации жанра антиутопии на современном этапе его развития заключается в заимствовании черт массовой литературы.

Ключевые слова: популярность произведения, стереотипность, постмодернизм, общечеловеческие ценности, любовный роман, серийность, Лорен Оливер.

Abstract

The purpose of this study is to trace the process of transformation of the genre of anti-utopia at the present stage of its development on the example of the Lauren Oliver trilogy.

The anti-utopia continues to be one of the most popular genres in modern literature. This is primarily conditioned by the fact that humanity is actively exploring possible ways of development, trying to find different ways to overcome hypothetical disasters. The genre of anti-utopia, which developed mainly as a critical reaction and antithesis to utopia, became a kind of human response to the turbulent socio-political events of that time. The Delirium trilogy is one of the most successful novels to date, as evidenced by the rave reviews from reputable publications and the high positions that occupy all three parts of the trilogy in numerous bestseller lists. The studied work is a sample of anti-utopia as a mass genre, which are considered on the example of the features of a romantic novel.

The specific features of the plot of Delirium, images of the main characters, problems, conflict of the work are considered in the study, also involving the context of the historical genre. In the course of the study, the trilogy demonstrated both attributes of mass genre (popularity and commercial demand, triviality and stereotypes, depiction of eternal values and problems of humankind, genre structure and sketchiness,

seriality, emphasis on human relations, poetics of «happy ending») and classical anti-utopia (totalitarian state, a large number of images, motifs, and micro-plots that are similar to the corresponding images, motifs, and micro-plots in the works of this genre). The study concludes with the statement that the process of transformation of the genre of anti-utopia at the present stage of its development lies in borrowing the features of mass literature.

Keywords: popularity of the work, stereotypes, postmodernism, universal values, romantic novel, seriality, Lauren Oliver.

Вступ

Розвиток літератури в епоху постмодернізму призводить до розмивання меж між мистецтвом «високим» та «низьким». У цей час особливої популярності набуває масова література, заснована на трансляції загальнолюдських цінностей та потреб. Саме постмодернізм прийняв до свого кола неелітарні тексти, поєднав у своїх творах стиль високої та масової літератури. Антиутопія продовжує залишатися одним з найбільш популярних жанрів у сучасній літературі. Це пов'язано, насамперед, з тим, що зараз людство активно досліджує можливі шляхи свого розвитку, намагаючись знайти різні способи подолання гіпотетичних катастроф. Показовим є те, що літературний процес початку XXI століття часто називають «фабрикою антиутопій» (Чанцев, 2007), а предметом зображення в антиутопії є елементи сучасної дійсності, за допомогою яких письменники намагаються осмислити, що відбувається зараз у світі та що буде відбуватися потім. Таким чином, антиутопія є не тільки літературним жанром, але й соціокультурним феноменом сприйняття та формування людиною образу майбутнього світу.

Сучасні антиутопічні тексти поєднують у собі риси як класичної антиутопії, так і літературно-художніх текстів, призначених для широкого загалу. Таким чином, на сучасному етапі розвитку жанру антиутопії відбувається процес його трансформації під впливом масової культури.

Дослідженню жанру антиутопії приділяли увагу такі літературознавці, як Ю.А. Жаданов (2010), О.Л. Дашко (2004), Б.А. Ланін (1993), Л.М. Юр'єва (2005), І.Д. Тузовський (2009), С.Г. Шишкіна (2009), Д. Рісман (1994), Е. Фромм (2000), Л. Сарджент (1981) та багато інших. Значний внесок у дослідження феномену масової літератури зробили М.О. Черняк (2009), Т.А. Скокова (2009), Н.А. Купина (2009), І.І. Пархоменко (2011) та інші вчені. Однак у літературознавстві й донині бракує комплексних досліджень сучасної масової антиутопії ХХІ ст.

Літературний процес завжди є віддзеркаленням та реакцією на соціально-політичні зміни у світі. Початок ХХ століття став переломним етапом у розвитку утопічного жанру: на зміну багатовікової традиції «позитивної утопії» приходять ера «негативних утопій» (Шацький, 1990). Чимало літературознавців нерідко називають ХХ століття саме століттям антиутопії або дистопії. Мета цієї статті – прослідкувати процес трансформації жанру антиутопії на сучасному етапі його розвитку на прикладі трилогії Лорен Олівер.

Як відомо, ХХ століття було періодом двох світових війн, революцій, репресій, нищівних тоталітарних режимів та інших масштабних історичних змін. Вищезазначені події, а також новітні досягнення науково-технічного прогресу, не могли не позначитися на розвитку світової літератури. Саме в цей час з'являється значна кількість романів-антиутопій, у яких було зображено не ідеальне футуристичне майбутнє, як, наприклад, у творах утопічного жанру, а жахливе, деморалізоване суспільство, що балансує на тонкій грані між продовженням свого існування та самознищенням. Найбільш видатними романами-антиутопіями ХХ століття є такі твори, як «Залізна п'ята» Джека Лондона (1908), «Ми» Євгена Замятіна (1921), «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі (1932), «1984» Джорджа Оруелла (1949), «451 градус за Фаренгейтом» Рея Бредбері (1953), «Механічний апельсин» Ентоні Берджеса (1962) та інші (Watkins, 2012).

Методологія і методи

Основні методи, які використовувалися в ході дослідження, – сюжетно-образний аналіз, проблемно-тематичний аналіз, компаративний аналіз.

Результати та дискусії

Трилогія «Деліріум» як зразок сучасної масової літератури

Виникнення жанру антиутопії тісно пов'язане з процесом історичного розвитку та формуванням суспільства. Беручи свій початок із утопічної традиції, накопичення окремих елементів антиутопічного мислення починається ще за часів античності. Проте остаточно як новий жанр літератури антиутопія оформлюється лише у ХХ ст.. Антиутопія є логічним продовженням еволюції жанру утопії й формально також може бути віднесена до цього напрямку. Проте вже у ХХ столітті антиутопія почала розглядатися як самостійний літературний жанр, що має свої специфічні ознаки та характеризується певним колом ідей. Тому дуже важливим є питання визначення особливостей антиутопії, які відрізняють її від усіх інших літературних жанрів.

На сьогодні трилогія «Деліріум» (Oliver, 2011, 2012, 2013) є одним із найбільш успішних романів, що підтверджується схвальними рецензіями від авторитетних видань та високими позиціями, які займають усі три частини твору в численних списках бестселерів. Найбільш вагомими з отриманих винагород є звання бестселера за версією New York Times (2019) та найкращої книги року від Amazon, яке отримала кожна частина трилогії – «Деліріум», «Пандемоніум» та «Реквієм» – у 2011, 2012 та 2013 роках відповідно. Подібний успіх можна пояснити високою зацікавленістю сучасного читача масової літератури саме жанром антиутопії, який досі продовжує розвиватися та продукувати велику кількість текстів. Крім трилогії «Деліріум» Лорен Олівер, серед найбільш популярних масових антиутопій слід зазначити також трилогію Сьюзен Коллінз «Голодні ігри», «Дивергент» Вероніки Рот, «Той, що біжить в лабіринті» Джеймса Дашнера, «Відгінки сірого» Джаспера Ффорде, «Зруйнуй мене» Тахіри Мафі та багато інших (Watkins, 2012). Перераховані

романи-антиутопії мають дещо схожу тематику, проблематику, сюжетні колізії та конфлікти. Автори також підходять однобічно до вирішення поставлених у творах проблем, завершуючи кожну з історій щасливим фіналом. Очевидно, що подібні твори є найбільш затребуваними на ринку літератури, тому найуспішніші з них так чи інакше стають об'єктом численних наслідувань та копіювань.

Однією з основних рис масової літератури є її *популярність та комерційний попит*. Жанр антиутопії став невід'ємною частиною сучасної масової літератури та привертає до себе увагу найбільш широких верств населення, незалежно від віку та освіти. Особливою популярністю при цьому він користується у молоді та підлітків, звертаючись до цінностей та проблем, які цікавлять в першу чергу молодих людей. Прикметно, що усі вищезазначені популярні антиутопії є трилогіями, проте деякі успішні твори масової літератури можуть включати чотири, п'ять або навіть більше частин. Цей факт є підтвердженням наступної характерної риси масової літератури – її *серійності*. Автори популярних романів, досягши успіху, зазвичай не зупиняються на написанні однієї книги, а навпаки, намагаються продовжити серію, об'єднуючи за рахунок одних і тих же персонажів, якомога довше. Трилогія «Деліріум» також не є виключенням в даному випадку. Логічним завершенням історії Ліни та її кохання міг би стати фінал першої частини, коли вона втікає із ізольованого стіною міста до дикої місцевості. Проте авторка роману вирішує написати продовження пригод головної героїні, які, як у кращих традиціях творів масової літератури, обов'язково мають завершитися хепі-ендом.

Ще однією важливою ознакою масової літератури є її *тривіальність та стереотипність*, що полягає в зображенні вічних цінностей та проблем людства. Проте, на відміну від елітарної літератури, яка кожен раз пропонує нове рішення певної проблеми, масова література представляє вже давно відомі сценарії виходу з певних ситуацій, які неодноразово ставали предметом зображення в творах класичної літератури. У трилогії «Деліріум» на першому місці стоїть проблема кохання, яка, без сумніву, є однією з вічних проблем

світової літератури. Головна героїня трилогії – Ліна Хелоуей – часто розмірковує на тему кохання, намагаючись зрозуміти, чим воно є насправді: «Love, the deadliest of all deadly things: It kills you both when you have it and when you don't... Love: It will kill you and save you, both»; «Love: a single word, a wispy thing, a word no bigger or longer than an edge. That's what it is: an edge; a razor. It draws up through the center of your life, cutting everything in two. Before and after. The rest of the world falls away on either side» (Oliver, 2011). Також Ліна постійно згадує слова її покійної матері, які та часто казала своїй донці. Ці слова неодноразово повторюються у тексті: «I love you. Remember. They cannot take it» (Oliver, 2011). Головні герої «Деліріуму», подібно до більшості героїв творів масової літератури, мають пройти нелегкий шлях боротьби за своє кохання перед тим як вони нарешті зможуть бути разом. Незважаючи на те, що даний твір є антиутопією за своєю жанровою природою, головна увага в ньому приділяється не критиці тоталітарного ладу управління суспільством з усіма його можливими негативними наслідками, а зображенню кохання на фоні такого суспільного устрою. Антиутопічний суспільний устрій слугує лише перешкодою на шляху до взаємного щастя двох людей. Подолання закоханими різних перешкод роблять очікувану читачами зустріч героїв максимально яскравою та ефектною.

При цьому авторка трилогії «Деліріум» суворо дотримується вимог жанру роману-антиутопії. У даному творі наявні майже усі характерні риси роману-антиутопії, що є підтвердженням ще однієї основної риси масової літератури – її *жанрової структурованості та схематичності*. Поряд з уже згадуваною специфічною характеристикою антиутопії – наявністю зображення держави з тоталітарною системою управління – у трилогії «Деліріум» спостерігається велика кількість образів, мотивів та мікросюжетів, що є схожими з відповідними образами, мотивами та мікросюжетами творів класичної антиутопії. Раніше вже виокремлювалися спільні елементи у зображенні антиутопічного світу «Деліріуму» та таких класичних зразків жанру антиутопії, як «1984» Джорджа Оруелла, «Ми» Євгена Замятіна, «Прекрасний новий світ» Олдоса

Хакслі, а також «451 градус за Фаренгейтом» Рея Бредбері. Таким чином, графаретність у зображенні світу антиутопії, дотримання усіх її канонів та жанрових характеристик, а також домінування повторюваного над новим у творі не залишає сумнівів щодо приналежності трилогії «Деліріум» саме до жанру антиутопії. Крім того, трилогія «Деліріум» характеризується наявністю схематичних персонажів, що є беззаперечною рисою творів масової літератури, а також схематичністю сюжету, конфлікту та проблематики твору, про що докладніше йтиметься далі.

Жанрові ознаки жіночого роману в трилогії «Деліріум»

Підвищена увага до проблеми кохання та боротьби за свої почуття наближує трилогію «Деліріум» до такого жанру масової літератури, як жіночий роман, або, як його ще називають, дамський, рожевий, любовний роман або love story. Образ головної героїні «Деліріуму» є стандартним для будь-якого твору масової літератури. Ліна – сирота, яку виховувала її тітонька. Ліна ніколи не вважала себе красунею, та й, за словами автора книги, не була нею: «I don't like makeup, have never been interested in clothes or lip gloss... I'm not ugly, but I'm not pretty, either. Everything is in-between. I have eyes that aren't green or brown, but a muddle. I'm not thin, but I'm not fat, either. The only thing you could definitely say about me is this: I'm short» (Oliver, 2011). Проте під впливом кохання вона поступово починає усвідомлювати свою привабливість і перетворюється із сірої непомітної дівчини у яскраву красуню: «But then he breathes, "Beautiful," and when his eyes meet mine I know that he really, truly means it. That night, for the first time in my life, I stand in front of the bathroom mirror and don't see an inbetween girl. For the first time, with my hair swept back and my nightgown slipping off one shoulder and my eyes glowing, I believe what Alex said. I am beautiful» (Oliver, 2011). На рівні ампула Ліна – позитивна головна героїня, яка закохується у позитивного головного героя – Алекса. Провідна функція героїні жіночого роману – повне розчинення в любовному почутті. Ідеальна героїня ніколи не виступає як завойовниця, її образ відповідає суспільним уявленням про ідеальну жіночність, її

притаманні такі риси, як м'якість, податливість, скромність. Так і в романі «Деліріум», навіть закохавшись, Ліна всіяко намагається приховати своє хвилювання, і ця стриманість особливо приваблює головного героя: «All day I tried not to worry about why on earth Alex would be so nice to me. I even imagined – for one brief, stupid second – that maybe after my evaluation I'd get matched with him. I'd had to shunt that thought aside too» (Oliver, 2011).

Конфлікт у жіночому романі, подібно до конфлікту у трилогії «Деліріум», заснований на зіткненні несприятливих для головних героїв зовнішніх обставин, що перешкоджають їхньому кохання, яке має для них доленосний характер. Герої спочатку не розуміють силу власної любові, намагаються протистояти їй, але в підсумку виявляються безсилими перед цим високим та світлим почуттям. У романі «Деліріум» нещастя головної героїні в особистому житті пояснюється суспільними перешкодами, а не особистісними недоліками, тому її доля викликає у читачів співчуття. При цьому Ліна до певного часу не усвідомлює глибини та доленосності свого кохання, проте згодом почуття перемагають над розумом і Ліна стає більше не спроможною протистояти їм. Страх захворіти на *amor deliria nervosa* залишає її, поступаючись місцем кохання: «I feel my chest seize up when he pulls away and takes my hand and we have to start walking again, not kissing, like suddenly I can only breathe correctly when we are... Then I'm sneaking into the house and up the stairs and into the bedroom, and it's not until I've been lying in bed for a long time, shivering, aching, missing him already, that I realize my aunt and my teachers and the scientists are right about the deliria. As I lie there with the hurt driving through my chest and the sick, anxious feeling churning through me and the desire for Alex so strong inside of me it's like a razor blade edging its way through my organs, shredding me, all I can think is: It will kill me, it will kill me, it will kill me. And I don't care» (Oliver, 2011).

Зазвичай, пафос жіночого роману полягає в доведенні першорядного значення кохання в житті людини, що також є характерним для трилогії «Деліріум». У романі ідея «правильного»

світоустрою полягає у моделі суспільства, де довіряють почуттям, де почуття є важливими, а людина є значущою завдяки своєму внутрішньому світу. Проблематика «Деліріуму», подібно до проблематики жіночого роману, виявляє протиріччя між повсякденністю, яка передбачає розміреність, впорядкованість існування, підпорядкування якимсь загальноприйнятими правилами та силою почуттів, які протистоять цим правилам і буквально змітають все на своєму шляху: «You have to understand. I am no one special... But I have a secret. You can build walls all the way to the sky and I will find a way to fly above them. You can try to pin me down with a hundred thousand arms, but I will find a way to resist. And there are many of us out there, more than you think. People who refuse to stop believing. People who refuse to come to earth. People who love in a world without walls, people who love into hate, into refusal, against hope, and without fear. I love you. Remember. They cannot take it» (Oliver, 2011).

Наступною важливою ознакою масової літератури є *акцентування уваги на зображенні людських відносин*. Схожість «Деліріуму» з жіночим романом проявляється головним чином у мелодраматичному зображенні історії любовних взаємовідносин головної героїні та героя. Лорен Олівер докладно описує усі романтичні переживання головної героїні твору – Ліни, а саме її думки, почуття, хвилювання, тривоги тощо, від яких вона не може позбутися протягом майже усієї дії твору. Яскравим прикладом цього може слугувати нижченаведений опис почуттів та думок Ліни: «The next day, a Saturday, I wake up thinking of Alex... Thinking of Alex makes a golden glow spread through me... The anticipation of seeing Alex again is messing with my appetite big-time. Another sign of the deliria... If I could, I would rest my head on the counter and dream, and dream, and dream. I would dream I was back in the shed with Alex. I would dream of the firmness of his chest pressed against mine and the strength of his hands and his voice saying, “Let me show you.”... He doesn't know. He doesn't know that I can still taste Alex's lips against mine, can still feel his hand sliding over my shoulders. For the first time in my life I've done something for me and by choice and not because somebody told me it was good or bad. As Alex walks through

the store, I think that there's an invisible thread tethering us together, and somehow it makes me feel more powerful than ever before... Our hands connect as I place the bills in his palm, and a shock of electricity goes through me. I want to grab him, pull him toward me, kiss him right there» (Oliver, 2011).

Отже, на першому плані в жіночому романі – історія кохання. Герой та героїня зустрічаються, між ними зароджуються та наростають ніжні почуття, але вони розлучаються через несприятливі для їхнього союзу обставини, щоб через деякий час знову зустрітися. Незважаючи навіть на «фатальні» перешкоди, на яких може бути заснована фабула роману, любовна історія традиційно має щасливу розв'язку: нова зустріч, пояснення героїв та чітко виражена ними готовність до відновлення зруйнованого союзу. Така поетика зазвичай характерна для будь-якого жіночого роману. Трилогія «Деліріум» також не відхиляється від зазначеного ходу подій. У першій частині головні герої твору Ліна та Алекс зустрічають один одного та закохуються, проте наприкінці цієї частини вони змушені розлучитися через нездоланні обставини. У другій частині герої все ще переживають болісну розлуку, і лише наприкінці третьої частини трилогії їм вдається знову поєднатися. Таким чином, очевидно стає ще одна характерна риса творів масової літератури, а саме – *поетика так званого «хепі-енду»*, або поетика щасливого кінця. Трилогія «Деліріум» завершується в душі поетичної справедливості, коли закохані знову зустрічають одне одного, сили добра перемагають, а сили зла, що заважали їхньому кохання, зазнають поразки. Наприкінці третьої частини трилогії – «Реквієму», заражені руйнують стіну, яка відділяла місто від дикої місцевості, та величезною хвилею заповнюють усі вулиці міста. Ліна та Алекс знаходять один одного у натовпі, зізнаються у тому, що протягом усього часу їхньої розлуки вони продовжували кохати один одного, та обіцяють більше ніколи не розлучатися:

«... Is it true?» I ask him.

«Is what true?» His eyes are the color of honey. These are the eyes I remember from my dreams.

«That you still love me», I say, breathless. «I need to know».

Alex nods. He reaches out and touches my face – barely skimming my cheekbone and brushing away a bit of my hair. «It's true»... «Do you love me?» Alex asks. And I could cry; I could press my face into his chest and breathe in, and pretend that nothing has changed, that everything will be perfect and whole and healed again. But I can't. I know I can't.

«I never stopped.» ... Alex reaches out and places his hands on my shoulders. «I'm not going to run away again», he says.

«I don't want you to», I tell him.

His fingers find my cheek, and I rest for a second against his palm, letting the pain of the past few months flow out of me, letting him turn my head toward his. Then he bends down and kisses me: light and perfect, his lips just barely meeting mine, a kiss that promises renewal... «I won't let you go again» (Oliver, 2013).

Таке завершення є ідеальним фіналом будь-якої історії про двох закоханих – кохання перемагає усі незгоди, а головні герої нарешті віднаходять один одного. У читача складається враження, що більше ніщо не зможе зруйнувати такий щасливий союз, і закохані відтепер будуть разом до кінця життя. Поетика хепі-енду є невід'ємною рисою творів масової літератури, одним із головних завдань яких є задоволення потреби читачів у позитивних емоціях. У цьому виявляється компенсаторна функція мистецтва, яке має здатність виводити назовні невисловлені або потаємні мрії, бажання та страхи людини. Твори масової літератури відволікають читачів від повсякденності та буденних проблем, переносять їх в інший світ, зображують події, які є відсутніми у читачів у реальному житті, але які при цьому є бажаними та привабливими, а особливо історії кохання, які зачаровують своєю романтичністю та накалом пристрастей.

Висновки

В силу історичних і суспільних обставин жанр антиутопії став одним з найбільш популярних жанрів у масовій літературі. На сучасному етапі розвитку цього жанру відбувається процес його трансформації під впливом масової культури. Так, трилогія «Деліріум» містить в собі такі риси масової літератури, як популярність та комерційний попит, тривіальність та стереотипність, зображення вічних цінностей та проблем людства. Її ознаками є жанрова структурованість та схематичність, серійність, акцентування уваги на зображенні людських відносин, поетика «хепі-енду». У цьому дослідженні значна увага приділена ознакам жіночого роману у «Деліріумі». Так, у трилогії було виявлено такі риси зазначеного жанру, як: підвищена увага до проблеми кохання та боротьби за свої почуття; ідеалізація героїв; зіткнення несприятливих зовнішніх обставин, що перешкоджають їхньому кохання; доведення першорядного значення кохання в житті людини, щаслива розв'язка. Однак, як і в класичній антиутопії, у творі зображено державу з тоталітарною системою управління, а також наявна велика кількість образів, мотивів та мікросюжетів, що є схожими на відповідні образи, мотиви та мікросюжети у класичних творах цього жанру.

Отже, звернення до природних потреб та бажань людини, а також зображення екзотичних, у порівнянні із реальною дійсністю, обставин, у яких відбувається дія твору, апелює до широкого кола читачів. Саме тому твори масової літератури користуються такою шаленою популярністю. Роман-трилогія Лорен Олівер «Деліріум» є одним із найбільш популярних творів сучасності, який поєднує у собі риси як класичної антиутопії, так і масової літератури, що робить даний роман доступним та цікавим для широкого кола читачів. Саме у запозиченні рис масової літератури й полягає процес трансформації жанру антиутопії на сучасному етапі його розвитку.

Література

- Дашко, Е.Л. (2004). Жанр антиутопии в английской литературе первой половины XX в. *Культура народов Причерноморья*, 2(56), 43–47.
- Жаданов, Ю.А. (2010). Антиутопия второй половины XX века: творческий поиск новых перспектив жанра. *Вісник Севастопольського національного технічного університету. Серія: Філологія*, 102, 26–31.
- Купина, Н.А., Литовская, М.А., Николина, Н.А. (2009). *Массовая литература сегодня*. Москва: Флинта.
- Ланин, Б.А. (1993). Анатомия литературной антиутопии. *Общественные науки и современность*, 5, 154–163.
- Пархоменко, І.І. (2011). Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Філологія*, 61(936), 217–223.
- Скокова, Т.А. (2009). Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма. *Вестник Воронежского государственного университета. Серія: Филология. Журналистика*, 2, 95–100.
- Тузовский, И.Д. (2009). *Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий*. Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусств.
- Фромм, Э. (2019). *Комментарии к "1984"*. Access mode: http://www.orwell.ru/library/novels/1984/russian/rnt_ef.
- Чанцев, А. (2007). Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х. *Новое литературное обозрение*, 86(4), 271–274.
- Черняк, М.А. (2009). *Массовая литература XX века*. Москва: Флинта.
- Шацкий, Е. (1990). Утопия и традиция. Москва: Прогресс.
- Шишкина, С.Г. (2009). *Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке*. Иваново: Ивановский государственный химико-технологический университет.
- Юрьева, Л.М. (2005). *Русская антиутопия в контексте мировой литературы*. Москва: ИМЛИ РАН.
- Oliver, L. (2011). *Delirium*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Oliver, L. (2012). *Pandemonium*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Oliver, L. (2013). *Requiem*. New York: HarperCollins Publishers Inc.

- Riesman, D. (1994). *Abundance for what? And other essays*. London: Chatto and Windus.
- Sargent, L. (1981). Utopias and dystopias in science fiction: 195–1975. In: *America as Utopia* (pp. 54–70). New York: Garland.
- The New York Times Book Review. (2019). Access mode: <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/2013-03-24/series-books/list.html?date=2013-03-24&category=series-books&pagewanted=print>
- Watkins, S. (2012). Future shock: Rewriting the apocalypse in contemporary fiction. *Literature Interpretation Theory*, 23, 119–137.

References

- Dashko, E.L. (2004). Zhanr antyutopyy v anhljjskoj lyterature pervoj polovyny KhKh v. *Kultura narodov Prychernomoria*, 2(56), 43–47 [in Russian].
- Zhadanov, Yu.A. (2010). Antyutopyia vtoroj polovyny KhKh veka: tvorcheskyj poysk novykh perspektyv zhanra. *Visnyk Sevastopolskoho natsionalnogo tekhnichnogo universytetu. Serii: Filolohiia*, 102, 26–31 [in Russian].
- Kupyna, N.A., Lytovskaia, M.A., Nykolyna, N.A. (2009). *Massovaia lyteratura sehodnia*. Moskva: Flynta [in Russian].
- Lanyn, B.A. (1993). Anatomia lyteraturnoj antyutopyy. *Obschestvennye nauky y sovremennost*, 5, 154–163 [in Russian].
- Parkhomenko, I.I. (2011). Antyutopiia: interpretatsiia v suchasnomu literaturoznavstvi. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V.N. Karazina. Serii: Filolohiia*, 61(936), 217–223 [in Ukrainian].
- Skokova, T.A. (2009). Spetsyfyka massovoj lyteratury v epokhu postmodernyzma. *Vestnyk Voronezhskoho hosudarstvennogo unyversyteta. Seryia: Fylolohyya. Zhurnalystyka*, 2, 95–100 [in Russian].
- Tuzovskij, Y.D. (2009). *Svetloe zavtra? Antyutopyia futurolohyy y futurolohyya antyutopyj*. Cheliabynsk: Cheliabynskaia hosudarstvennaia akademyya kultury y yskusstv [in Russian].
- Fromm, E. (2019). *Kommentaryy k «1984»*. Access mode: http://www.orwell.ru/library/novels/1984/russian/rnt_ef [in Russian].
- Chantsev, A. (2007). Fabryka antyutopyj: Dystopycheskyj dyskurs v rossyjskoj lyterature seredyny 2000-kh. *Novoe lyteraturnoe obozrenye*, 86(4), 271–274 [in Russian].

- Cherniak, M.A. (2009). *Massovaia lyteratura XX veka*. Moskva: Flynta [in Russian].
- Shatskyj, E. (1990). *Utopiya y tradytsiya*. Moskva: Prohress [in Russian].
- Shyshkyna, S.H. (2009). *Ystoky y transformatsyy zhanra lyteraturnoj antyutopyy v KhKh veke*. Yvanovo: Yvanovskij hosudarstvennyj khymyko-tekhnolohycheskij unyversytet [in Russian].
- Yuryeva, L.M. (2005). *Russkaia antyutopyia v kontekste myrovoj lyteratury*. Moskva: YMLY RAN [in Russian].
- Oliver, L. (2011). *Delirium*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Oliver, L. (2012). *Pandemonium*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Oliver, L. (2013). *Requiem*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Riesman, D. (1994). *Abundance for what? And other essays*. London: Chatto and Windus.
- Sargent, L. (1981). Utopias and dystopias in science fiction: 1950-1975. In: *America as Utopia* (pp. 54–70). New York: Garland.
- The New York Times Book Review. (2019). Access mode: <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/2013-03-24/series-books/list.html?date=2013-03-24&category=series-books&pagewanted=print>
- Watkins, S. (2012). Future shock: Rewriting the apocalypse in contemporary fiction. *Literature Interpretation Theory*, 23, 119–137.

Рукопис статті отримано 11 квітня 2021

Рукопис затверджено до публікації 09 червня 2021

Інформація про автора

Пархоменко Еліна Олександрівна – викладач кафедри англійської філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили; вул. 68-ми Десантників, 10, Миколаїв, 54000, Україна; e-mail: parkhomenko7343-1@uoel.uk; <https://orcid.org/0000-0002-7743-2747>

ПСИХОЛОГІЗМ ТА ПСИХОАНАЛІТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ОПОВІДАННІ МАРКА ВОВЧКА «МАША»

Анотація

Природа людських почуттів у творі художньої літератури досить часто стає об'єктом уваги науковців. З появою психоаналізу вчені почали активно залучати для інтерпретації переживань персонажа інструментарій цієї науки. Літературознавство, яке у цьому плані пройшло тривалий шлях наукових дебатів і дискусій і виробило найбільш прийнятні методи і методики дослідження, наразі надає широкі можливості, з одного боку, для аналізу того, що відбувається у внутрішньому світі персонажа, а з іншого боку, дозволяє більш повно і точно осмислити особливості творчого стилю письменника, зрозуміти психологію його творчості.

Об'єктом дослідження є оповідання Марка Вовчка «Маша» із циклу «Рассказов из русского народного быта», у якому проаналізовано різноманітні форми, ознаки, прояви внутрішнього світу головного персонажа твору, з'ясовано причини й мотиви її переживань, а також те, як позначилися вони на настроях і почуттях членів її родини, громади села.

Психоаналітична інтерпретація головного персонажа оповідання, Маші, не подана авторкою детально. У творі не досить чітко окреслені причини лютої ненависті дівчини до підневільного життя. Однак очевидно, що ідентифікація героїнею себе як підневільної людини відбулася в ранньому віці й мала травматичні наслідки.

В оповіданні представлено два типи селян, які по-різному ставляться до свободи: тітка прийняла кріпацтво як даність і підлаштувалася до умов підневільного життя, Маша усе життя підпорядковує боротьбі за волю. Федора Марко Вовчок змальовує в динаміці: спочатку він кориться барині і навіть не замислюється над тим, що є інше, вільне життя, але наприкінці твору дорослішає

і приходять до усвідомлення того, що найважливішою цінністю в житті кожної людини є воля.

Особливістю психологізму оповідання є зосередження уваги читача на глибокій внутрішній драмі дівчини, для якої кохання не могло стати рятівним фактором, адже найвищою цінністю для героїні є воля, на відміну від інших творів письменниці, де саме кохання є рушійною силою й рятівною опорою в житті кріпаків.

Ключові слова: психологізм, психоаналітична інтерпретація персонажа, Марко Вовчок, оповідання «Маша».

Аннотація

Природа человеческих чувств в произведении художественной литературы довольно часто становится объектом внимания ученых. С появлением психоанализа ученые начали активно привлекать для интерпретации переживаний персонажа инструментарий этой науки. Литературоведение, которое в этом плане прошло длительный путь научных дебатов и дискуссий, выработало эффективные методы и методики исследования, предоставляющие широкие возможности, с одной стороны, для анализа того, что происходит во внутреннем мире персонажа, а с другой стороны, для более полного и точного осмысления особенностей творческого стиля писателя, понимания психологии его творчества.

Творчество Марка Вовчка не осталось без внимания исследователей с позиций классического психоанализа. Объектом исследования избран рассказ «Маша» из цикла «Рассказов из русского народного быта», в котором проанализированы все формы, признаки, функции проявлений психики главного персонажа произведения, изучены причины и мотивы его переживаний, а также то, как отразились они на настроениях и чувствах членов его семьи, общины села.

Психоаналитическая интерпретация главного персонажа рассказа, Маши, не дана подробно. В произведении недостаточно четко обозначены причины ненависти девушки к подневольной жизни. Однако очевидно, что идентификация героиней себя как

подневольного человека произошла в раннем возрасте и имела травматические последствия.

В рассказе представлены два типа крестьян, которые по-разному относятся к свободе: тетка приняла крепостничество как данность и подстроилась к условиям подневольной жизни, Маша всю жизнь подчиняет борьбе за свободу. Федора Марко Вовчок изображает в динамике: сначала он повинует барыне и даже не задумывается над тем, что есть другая, свободная жизнь, но в конце произведения взрослеет и приходит к осознанию того, что важнейшая ценность в жизни каждого человека – это свобода.

Особенностью психологизма рассказа является сосредоточение внимания читателя на глубокой внутренней драме девушки, для которой любовь не могла стать спасительным фактором, ведь высшей ценностью для героини является свобода, в отличие от других произведений писательницы, где именно любовь является движущей силой и спасительной опорой в жизни крепостных.

Ключевые слова: психологизм, психоаналитическая интерпретация персонажа, Марко Вовчок, рассказ «Маша».

Abstract

The nature of human feelings in a literary work is often became the object of attention of scientists. With the advent of psychological science, scientists began to actively involve the tools of this science to interpret the experiences of the character. Literary studies which in this respect has passed a long way of scientific debates and discussions to develop the most acceptable research methods, now provides ample opportunities, on the one hand, to analyze what is happening in the inner world of the character, and on the other hand allows more fully and accurately comprehend the features of the writer's creative style, understand the psychology of his work.

Marko Vovchok's work has not escaped the attention of researchers from the standpoint of classical psychoanalysis, the psychologism of works in general. The object of research is the short story "Masha" from the series "Stories from Russian folk life", which analyzes all forms,

signs, functions of the psyche of the main character of the work, clarifies the causes and motives of her experiences, as well as how they affected moods and feelings her family's members, the village community.

The psychoanalytic interpretation of the main character is not given by the author in detail. The work does not clearly outline the reasons for the girl's fierce hatred of slavery. However, it is obvious that the identification of herself as an enslaved person took place in the heroine at an early age and had traumatic consequences.

The story presents a psychoanalytic interpretation of two types of peasants who have different attitudes to freedom: aunt, who took serfdom for granted and adapted to the conditions of enslaved life, Masha, who brought all her life to the struggle for freedom. Marko Vovchok depicted Fedor in dynamics: at first, he obeyed the lady and did not even think about the fact that there was another, free life, but at the end of the work grew up and came the realization that the value in everyone's life was freedom.

The peculiarity of the psychologism of the story is the reader's attention on the deep inner drama of the girl, for whom love could not be a saving factor, because the highest value for the heroine is freedom, unlike other works of the writer, where love is the driving force and saving support in serfs' lives.

Key words: psychologism, psychoanalytic interpretation of the character, Marko Vovchok, short story "Masha".

Вступ

Зображення природи людських переживань у художньому творі в останні десятиліття все частіше привертає увагу науковців. Ця проблема сягає Середньовіччя. Чи не вперше це питання було порушено Пруденцієм у праці «Психомахія», в якій «боротьба за душу між пороком і добром» стала «проблемою літературного твору» (Борев, 2003: 37).

Активний розвиток психологічної науки наприкінці XIX ст. надав літературі нових можливостей: почалося вивчення творчого доробку митців слова з психоаналітичної точки зору. Перші

спроби такого аналізу спостерігаємо у роботах учасників наукової літературознавчої дискусії початку ХХ ст. С. Балея, А. Халецького, С. Гаєвського, В. Підмогильного та ін. Поступово у наукових колах зріє думка про те, що «психоаналіз Фрейда може бути застосований скоріше до питань поетичної творчості аніж до самого художнього твору» (Верлі, 1957: 168).

У середині ХХ ст. виникає нова хвиля полеміки щодо правомірності використання фрейдівської концепції в літературознавстві. З'являється ціла низка досліджень щодо психологічного аналізу й психологізму в художніх творах, вдосконалюються існуючі й розробляються нові методики вивчення психіки й психології творчої особистості письменників. Почасти вона сягає діаметрально протилежного бачення психіки митця і персонажа в літературі між прибічниками й противниками фрейдівської концепції психоаналізу.

Кінець ХХ ст. – початок ХХІ ст. засвідчив дедалі глибше взаємопроникнення «літературного матеріалу з психологічним досвідом» (Лівницька, 2010: 59). Використання методологій і інструментарію психологічної науки дало ширші можливості літературознавцям розібратися у глибинах душі персонажа з одного боку й осягнути особливості творчого стилю письменника, психологію його творчості – з іншого.

Творчий доробок Марка Вовчка також не залишився поза увагою дослідників з позицій класичного психоаналізу, психологізму творів загалом. Основна увага дослідників була прикута до її першої збірки «Народних оповідань» і кількох повістей («Інститутка», «Три доли» та інші). Так, окрім психоаналітичних інтерпретацій творчості письменниці Н. Зборовською, Р. Чопиком, маємо дослідження психологізації персонажів її оповідань (К. Сізова С. Хронюк), гендерних моделей характеротворення (О. Бажан) тощо. Російськомовні твори письменниці з цієї точки зору досліджено принагідно, попри те, що ці твори є ідейно і тематично близькими до її «Народних оповідань». Гіпотетично, рівень психоаналітичної інтерпретації персонажів «Рассказов из русского народного быта» має бути вищим, зважаючи на час їхнього написання.

За об'єкт дослідження взято оповідання «Маша» із циклу «Рассказов из русского народного быта», в якому аналізуватимуться форми, ознаки, функції виявів психіки головної героїні твору, з'ясовуватимуться причини й мотиви її переживань, а також те, як позначилися вони на настроях і почуттях членів її родини.

Методологія і методи дослідження

Теоретичну базу дослідження склали праці психологів і психоаналітиків (З. Фрейда, Г. Костюка, К. Юнга), а також літературознавців, що займалися розробкою психоаналітичної теорії та застосуванням її під час вивчення твору художньої літератури (Н. Зборовська, Н. Демчук, І. Лівіцька, Л. Сенік, Ю. Кузнецов та інші). У процесі аналізу звертається увага не лише на авторську інтерпретацію персонажа, а й на те, яку роль автор відводить читачеві у цьому процесі.

У процесі вивчення художнього твору з психоаналітичної точки зору важливим є метод спостереження за всіма психічними процесами, що відбуваються у свідомості головного персонажа; компонентний та аспектний аналіз змісту, форм, ознак, функцій та сутності цих виявів психіки, встановлення причинно-наслідкових зв'язків між ними, та того, як ці переживання вплинули на оточуючих. У визначенні загального рівня психоаналітичної майстерності автора враховуються й авторські інтенції щодо зображення психіки персонажа.

Результати та дискусії

Після виходу збірки «Народних оповідань» Марко Вовчок взялася за написання тематично схожих творів російською мовою, що почали виходити друком в 1859 році. Літературні критики того часу і дослідники творчості письменниці одразу помітили, як змістилися порівняльно з попередніми творами акценти авторки в зображенні емоцій, настроїв і почуттів персонажів: на зміну тихого суму і плачу приходять «ненависть до барського свавілля, відраза до громадської системи, що породила «неволю-рабство», «намічається розвиток характерів, ускладнюються психологічні колізії...» (Брандіс, 1968: 77).

Невеличкий перший розділ оповідання «Маша» авторка присвячує передумовам формування характерів персонажів. Твір починається у фольклорному дусі, із приказки про те, що щастя не в красі. Цінності оповідачки обертаються навколо сімейної злагоди, якої вона не мала, хоча й була красунею. На відміну від неї її сестра була щасливою разом із чоловіком, але зовні не була вродливою. Після смерті чоловіків вижила лише одна сестра («Ох, много я извела на своем веку!») (Марко Вовчок, 1964: 21)), а інша мала настільки тісний духовний і психологічний зв'язок із покійним чоловіком, що не змогла жити на самоті. Акцент авторка робить на різниці умов життя, які створюють підґрунтя до подальшої розповіді. Завдяки гармонійному вихованню сформувалися чемні діти, що любили й шанували тітку, яка їх виховувала. Однак уже в другому розділі стає очевидним, що однакові умови по-різному впливають на формування двох діаметрально протилежних за темпераментом персонажів – брата і сестру.

Старший хлопчик Федя був «весельй, смирний, покорный» (Марко Вовчок, 1964: 22), тобто за темпераментом він сформувався як домінуючий сангвінік, який здатен пристосовуватися до різних умов, швидко переключатися між різними видами діяльності. Маша ж лише почала формуватися, а тому й виявляє, насамперед, дитяче прагнення до пізнання світу, тітка підмічає її волелюбство, кажучи про племінницю: «Своеобычливая, такая быстрая, пытливая!», «А Маша допытывается станет: да отчего, да почему?» (Марко Вовчок, 1964: 22). За спостереженнями оповідачки, Машин темперамент тяжіє до флегматичного: дівчинка розсудлива, спостережлива, її мислення глибоке («Свои доводы у ней найдутся...ко всему Маша прислушивается, все замечает, все проведает: что не спроси – все слышала, все знает да еще и обсуждает своим умишком детским»); наполеглива у виконанні роботи і досягненні цілей («почитай что с неделю, путала-путала, просто не ела, не пила, пока не выучилась!»), некомунікбельна («тихая и не речистая») (Марко Вовчок, 1964: 22). У той же час помітні й суперечливі, на перший погляд, вияви психіки для флегматика, зокрема пристрасність, яка більше притаманна

холерику. Флегматики ж досить стримані у виявах своїх емоцій і почуттів, стійкі в своїх настроях, однак їхні душевні переживання відрізняються глибиною. Вочевидь саме це і мала на увазі авторка, коли говорила, що «душа у ней была зарная, живая, неукротимая!» (Марко Вовчок, 1964: 22), адже за декілька рядків вона вказує, що дівчинка у свої десять роцків виявляла недитячу серйозність і завжди дотримувалася свого слова.

Ключовим моментом у житті дівчинки стає несподівана зустріч із баринею. Спочатку Маша просто злякалася незнайомої жінки, а тому на питання чия вона і чи знає її, просто заціпеніла, що цілком нормально для дитини-флегматика: «оробела, что ли, не ответила» (Марко Вовчок, 1964: 23). Коли ж бариня почала сварити її і ображати, називаючи дурепою, дівча відреагувало з усією глибиною дитячих емоцій: «так и сгорела вся, и заплакала» (Марко Вовчок, 1964: 23). Однак, не гримання і, навіть, не привселюдна образа «дура» найбільше вразила дівчинку, а наказ підійти і поклонитися, вшанувати бариню. Спочатку героїня відчуває палкий гнів, помітний у погляді «исподлобья», кинутий у бік барині, а далі спрацьовує інстинкт самозбереження – волелюбна Маша тікає світ за очі.

Ситуація для дитини виявилася настільки травматичною, що навіть коли її врешті знайшли рідні, вона почувалася зляканою і виявляла недовіру до дорослих. Вириваючись, вона просила не віддавати її барині. А коли ж тітка знову завела мову про неї, в дитині знов спалахнув гнів: «вспыхнула вся» (Марко Вовчок, 1964: 24). Трохи заспокоївшись, десятирічне дівча стикається з іншою проблемою – соціальною ідентифікацією. Вона ніяк не може прийняти свій соціальний стан кріпачки, яка повинна підкорюватися барині, а тому наполегливо шукає вихід із ситуації. І хоча запропонований нею варіант – тікати – виглядає по-дитячому наївно, все ж це свідомий вияв непокори, змішаний із гострим відчуттям несправедливості.

Емоційний стрес, який пережила дитина, надалі формує сталі неприйняття залежності від барині і спонукає Машу до глибокого аналізу ситуації. Спочатку вона намагається збагнути, чому одна людина має право підкорювати собі інших, тому постійно розпитує

про бариню: «только и речи у Маши, что про барыню» (Марко Вовчок, 1964: 24). А проаналізувавши всю інформацію, мудро підсумовує, що боротися проти свавілля не можна поодинці, треба усім разом, тоді бариня навряд чи зможе щось зробити. Зауваження тітки припинити розмови про кріпосницю спонукають Машу серйозніше замислитися над цією проблемою: «Она себе сядет, задумается, да иной раз, подпершись ручкой, та долго-долго сидит, думает...» (Марко Вовчок, 1964: 23). Цей глибинний процес мислення Марко Вовчок не описує детально. Письменниця вдається до прийому замовчування, щоб читач зрозумів усю глибину дитячих переживань і недитячу готовність малої кріпачки чинити опір барині будь-яким доступним способом.

Нову хвилю емоцій викликає поява старости, який прийшов забрати Машу на роботу. Лише побачивши його, дівчинка «побелела и отбежала в уголок» (Марко Вовчок, 1964: 24). Переживання дівчини посилюються, і страх бути підкореною повертається з новою силою, виявляючись фізіологічно: «а на Маше лица нет. Крепко уцепилась за лавку ручонками», «девочка совсем потерялась» (Марко Вовчок, 1964: 24). Малій дівчині важко проаналізувати свої переживання, щоб пояснити причину свого страху, не може цього зробити й доросла тітка. Кількаразову відмову дитини «Не пойдю!» вона сприймає як примху, неслухняність, тобто тимчасовий вияв непокори, який з часом мине. У тітки, яка звикла жити у неволі, навіть не виникає думка про можливість жити вільно, незалежно від барині, а тому вона щиро вірить, що умовить дівча підкоритися і ходити на роботу.

У «Народних оповіданнях» Марка Вовчка уже зустрічалися подібні категорії кріпаків, однак, у межах однієї родини письменниця зображує їх уперше. Зіткнення поглядів тітки і Маші викликають настороженість читача, адже, не маючи такої важливої для дитини підтримки серед близьких, її переживання лише поглиблюються. Більше того, запропонована допомога у вигляді обману щодо її хвороби не вирішує проблеми, навпаки, загострює взаємини в сім'ї. Маша вдається до свідомих маніпуляцій і в родині, і перед баринею – прикидається хворою. При зустрічі із поневолювачкою

усіма способами демонструє свою непокору: «и глаз-то на барыню не поднимет, и голос-то глухо звучит у ней» (Марко Вовчок, 1964: 25), з притаманним для флегматика спокоєм приймає її погрози та прискіпування.

Натомість Федір не може змиритися ні з байдужістю, ні із брехнею сестри, а тому починає їй докоряти, звинувачувати в егоїзмі. Старший брат усвідомлює, що подвійне життя (на роботу – хвора, а на танці – здорова) може позначитися не лише на Маші, а й на всій сім'ї: «Нехорошо, что ты нас под барский гнев подводишь!» (Марко Вовчок, 1964: 26). У відповідь братові «Маша вспыхнула, вздрогнула, а сказать ничего не сказала» (Марко Вовчок, 1964: 24). Боляче сприйнявши той факт, що брат її не підтримує і не розуміє, Маша приймає доросле рішення – відмовитися від будь-яких прогулянок і взагалі перестає виходити на вулицю, щоб не провокувати барського гніву. І в цьому рішенні ще яскравіше виявляється її флегматичний темперамент, який характеризується неабиякою витримкою: «Проходит неделя, проходит месяц – она все дома, – только, припавши к окошечку, смотрит, как другие гуляют» (Марко Вовчок, 1964: 26). Молода дівчина намагається не показувати своїх переживань близьким, які не розуміють її, лише тіло видає увесь спектр її глибоких переживань: «тоскливо прислушивается, отклик всякий, всякое слово ловит, а сама не замечает, как у нее слеза сбежит горячая» (Марко Вовчок, 1964: 26). Про що журиться дівчина, важко сказати однозначно, авторка не подає перебігу її думок. Якщо таку реакцію дівчини викликало спостереження за дітьми, то, можливо, вона уявила їхнє життя в неволі, від того і пішли слези жалю?! Тітка тлумачить це по-своєму, вважаючи, що Маша так переживає власну відмову від контакту з людьми. Однак таке пояснення суперечить темпераменту дівчини – флегматики не мають високої потреби в спілкуванні. А тим часом дівчина продовжує виявляти демонстративний спокій і рівновагу («спокойно отвечает», «бровью не шевельнет») (Марко Вовчок, 1964: 26)). Такий стан дівчини, а також її рішення вплинуло на рідних – хвилюватися почали і тітка, і брат. Жінка просить піти на вулицю, розважитися,

а Федір почувається винним у тому, що сестра відмовилася від прогулянок, адже, саме після його докорів дівчина приймає таке рішення.

Хвилювання тітки сягнули апогею, коли свідома відмова від свіжого повітря почала позначатися й на фізичному стані дівчини – вона не лише стала неговірка й замислена, а й почала худнути. Жінка намагається навіть лікувати Машу, але дівчина добре розуміє справжню причину свого стану: «Не лечите вы меня – не вылечите!» (Марко Вовчок, 1964: 27). У розмові із запрошеною лікаркою з'ясовувалося, що початком «хвороби» стала зустріч із баринею, що разом із двозначною реакцією дівчини – «не то усмехнулась, не то помрачилась» (Марко Вовчок, 1964: 27) – дає підстави висунути припущення про мотив дівочого стану. Стара лікарка підозрює депресію, пов'язану із сильними душевними переживаннями, а тому розуміє, що допомогти Маші нічим не зможе. Прописана лікаркою трава також не покращила стану дівчини: «Изводится просто девочка – целую зиму мы с ней горевали» (Марко Вовчок, 1964: 27).

Фізичний стан дівчини покращився, коли вона нарешті знайшла спосіб звільнення від гнітючого стану – почала виходити на двір ночами, дихати свіжим повітрям («цветней стала, в рост пошла», «девочка все краше да краше» (Марко Вовчок, 1964: 27)). Нічні прогулянки стали для неї своєрідним способом відчувати себе вільною: «Я ведь словно в неволе сижу! Тяжело мне! <...> хотьдохнуть вольно!» (Марко Вовчок, 1964: 28). Вона почала розуміти, що відмова працювати на бариню боляче позначається на її рідних, вони страждають і від кпинів барині, і від пліток громади, і від її хворобливого стану. Уперше дівчина не стримує своїх бурхливих емоцій, викликаних можливістю хоч на деякий час відчутти оману волі: «Речь ее такая живая, торопливая, слезы сыплются» (Марко Вовчок, 1964: 28). Заклик тітки до звичайного життя підневільної людини без страху, одразу викликає зовсім інший настрій дівчини, жвавий голос міняється на шепіт: «Не могу, – шепчет, – не могу! Вы хоть убейте меня – не хочу!» (Марко Вовчок, 1964: 28). Саме в цей момент читач остаточно розуміє, наскільки важливою є свобода для

дівчини – заради неї вона готова навіть пожертвувати своїм життям. Вона дійсно належить до того типу кріпаків, для яких свобода стає життєво необхідною потребою. У збірці «Народних оповідань» і в україномовних повістях такі психологічні типи були поодинокими (Настя із «Ледащиці»).

Немає нічого дивного і в тому, що свобода є найвищою цінністю для дівчини. Вона усвідомлює, що її щастя залежить лише від волі, а не від зміни соціальної ролі, тому й не розглядає щасливе заміжжя як апріорі – щасливе життя. Її основна потреба шлюбом не задовольняється. Помітний також і завершений процес самоідентифікації дівчини – вона не схожа на матір і не зможе бути щасливою у шлюбі кріпачкою.

Цікаво, що у більшості творів Марка Вовчка почуття любові ставало рятівним для багатьох її дівчат-персонажів, приносило втіху чи підтримку на деякий час, давало можливість жити і боротися далі. Маша ж навіть не відчуває потреби у коханні у свої 16 років.

Обурення всієї громади і підозри в тому, що Маша зовсім не хвора, а просто ледача, призводять до наступного етапу психологічного конфлікту твору. Думка підневільних селян хоча й не хвилює дівчину, бо вона не ідентифікує себе із ними, тим більше, що в неї є «кручина потяжелей!» (Марко Вовчок, 1964: 29), але все ж стає причиною нової зустрічі з баринею. Під час цієї зустрічі Маша не ціпеніє від страху, і не тікає, а відкрито демонструє протест спочатку словом: «Не могу» (Марко Вовчок, 1964: 30). Застосована до неї сила викликала ще більший супротив, аж до фізичного навмисного скалічення себе. Ненависть до пригноблювачки така сильна, що й прийняти її допомогу у вигляді хусточки Маша не спроможна, хоча інстинкт самозбереження й бере верх на певний час: платок для зупинки крові тримає доти, поки не привели додому. Для підкреслення почуттів авторка вживає дієслова, що набувають негативного забарвлення: хусточку барини «сорвала», «отбросила» (Марко Вовчок, 1964: 30). Натяк парубка, про те, що їхня бариня ще й милостива до Маші, викликали у героїні ще більший гнів: «только у ней ярче глаза блестят» (Марко Вовчок, 1964: 30). Барську ласку

вона сприймає як повільну муку, смерть: «Господа-то твои добрые, что и говорят, – они в голову целуют, да мозжечок достают!» (Марко Вовчок, 1964: 30).

Такі мудрі слова молодої кріпачки глибоко вразили родичів («Вздروгнули мы, услыхавши слова такие» (Марко Вовчок, 1964: 30)), а найбільше – старшого брата. Вочевидь, парубок уперше й сам замислився над своїм підневільним життям, адже з радісного і жвавого хлопця перетворився на сумного й замисленого: «Федя себе затосковал крепко: где ласковость прежняя, добродушие веселое! Ходит угрюмый: все ему не по нраву, все не по нем; от работы отбился», (Марко Вовчок, 1964: 30). Самоаналіз переживань («Тоска меня одолевает; просто свет белый не мил!») призводить парубка до того ж висновку, що й сестру: «Горемычное наше житье!» (Марко Вовчок, 1964: 31). Цікаво, що брат не здатен на боротьбу проти поневолювачів: «Да и слез-то не уймешь», однак, щастя людини також асоціює із волею, адже щасливими можуть бути лише вільні селяни, а не барські: «Они тоже ведь люди божи, только что несчастные!» (Марко Вовчок, 1964: 31).

Воля для Маші – найвища цінність людини, без неї «лучше на плаху головою!..» (Марко Вовчок, 1964: 31), лише думка про неможливість бути вільною змушує її тіло здригатись. Життя у неволі немає ніякої цінності: «Да хоть и умру, – промолвила. – Что тут-то мне, на свете-то?», а від без виході страждає ще більше: «Тоскливо так поглядела и руки заломила» (Марко Вовчок, 1964: 31).

Від усвідомлення, що десь поруч живуть такі ж селяни, але вільні, Маша страждає ще більше і це позначається на її фізичному стані: «Маша точно и взаправду начала прихварывать, – на глазах у меня тает; слегла» (Марко Вовчок, 1964: 31). Вона байдужа як до запечаленого брата, так і до несподівано веселого його настрою: «Маша только взглянула – чего, мол, веселье такое?», «Ты себе веселись, Федя, а мне покой дай» (Марко Вовчок, 1964: 32). Цілковита зневіра до всіх і до життя загалом переповнює юну душу.

Однак, почувши, що є можливість викупитися з кріпацтва, настрої дівчини змінюється: «Вдруг Маша как вскрикнет, как бросится брату в ноги!» (Марко Вовчок, 1964: 32). Хвилю емоцій, що охопила дівчину («Целует и слезами обливает, дрожит вся, голос у ней обрывается...») (Марко Вовчок, 1964)), авторка передає через окличні речення. У благанні дівчини увага зацентрована на займеннику «мене», що свідчить про те, що вона переймається виключно своїми почуттями і страдницьким життям. Однак, це лише на перший погляд видається, що Маша егоїстична натура, швидше за все, авторка таким чином демонструє, наскільки розвинене аналітичне мислення дівчини, яка чітко усвідомлює, що саме від її переживань залежить настрої і брата, і тітки: якщо в перших фразах звучить лише «откупи меня», то в приникінцевих героїня благає: «Помоги же нам, помоги!» (Марко Вовчок, 1964: 32). А далі дівчинка просто вражає читача недитячою відповідальністю за всю сім'ю. Вона миттєво приймає рішення: «Откупайся скорей... скорей, братец милый!» (Марко Вовчок, 1964: 32), не даючи парубкові й тітці оговтатися від новин, обміркувати все, як про це просять вони.

В образі Маші Марко Вовчок зображує цілком свідому сформовану особистість, яка не лише здатна брати на себе відповідальність, а й не шкодуючи свого здоров'я працювати, щоб жити вільно, і навіть просити у людей допомоги. Для флегматика це не простий крок, адже і зміни в житті вони сприймають досить важко, і спілкування з незнайомими людьми намагаються уникати. Як остаточний аргумент правильності свого рішення героїня згадує про свою загублену юність.

Знаючи про мінливий барський настрої, дівчина квапиться: «Одевает его, торопит, сама молит-рыдает! Я и не опомнилась, как она его выпроводила» (Марко Вовчок, 1964: 33). Хвилювання дівчини не вщухають і під час очікування: «Сама по избе ходит, руки ломает» (Марко Вовчок, 1964: 33). Багаторічний досвід життя під барським гнітом укорінив настільки глибоку зневіру до щасливого майбуття, що дівчина до останнього не вірить у можливість стати вільною.

Безрадісне життя в неволі і постійна напруга в сім'ї призвели до справжнього емоційного катарсису. Побачивши задоволеного брата, дівчина «заплакала, зарыдала», а від високої напруги очікування волі в неї не залишилося навіть сил встояти на ногах: «Маша так и упала на лавку... Долго, долго еще плакала...» (Марко Вовчок, 1964: 33). Свій стан Маша описує як нове народження: «Не тревожьтесь: сладко мне и любо, словно я на свет божий нарождаюсь!» (Марко Вовчок, 1964: 33). Можливо, саме тому так гармонійно виглядає подальша зміна характеру і навіть темпераменту дівчини. Вона відчуває велике душевне піднесення й приплив фізичних сил: «Я здорова... Я сильная какая, если б вы знали!» (Марко Вовчок, 1964: 33).

У наступному розділі дівчину не впізнати. Її переполюють абсолютно протилежні, аніж упродовж всього твору, емоції й настрої. На зміну суму і замисленості приходить веселість і бадьорість, хворобливий фізичний стан перетворюється на стан людини, що цілком задоволена повноцінністю свого життя: «Маша веселая и бодрая – слезки она не выронила»; «в глазах блеск, на лице румянец; кажется, что каждая жилка радостью дрожит...» (Марко Вовчок, 1964: 33). Такий оновлений стан дівчини пов'язаний із здобуттям волі, його авторка асоціює із казковим ефектом цілющої живої води, що здатна швидко міняти людину: «Словно она из живой воды вышла» (Марко Вовчок, 1964: 33). Окрім цього письменниця описує і те, що Маша змінила своє ставлення до роботи – тепер вона не симулює хворобу, а завзято й радісно працює для покращення умов життя родини.

Різка зміна темпераменту головного персонажа, на перший погляд, видається неможливою і нереальною. Однак доведено, що в різних умовах людина може проявляти різні доміанти свого темпераменту, що й показано письменницею на прикладі Маші. Більше того, притаманні дівчині ознаки сангвініка (життєрадісність, усміхненість, швидкість у виконанні роботи) після її звільнення з кріпацької неволі не заперечують наявності домінантного флегматика, адже процеси збудження і гальмування в обох темпераментах однакові.

Висновки

У творі не досить чітко окреслені причини такої лютої ненависті дівчини до підневільного життя. Народжена в неволі, Маша не знала умов вільного життя, відповідно й прагнути того, чого вона не знала і не бачила, вона навряд чи могла. Ідентифікація себе як підневільної людини відбулася в неї у ранньому віці й мала травматичні наслідки. Вочевидь, сімейну гармонію, яка була між її покійними батьками, дівчинка і прийняла як ідеал щасливого життя вільної людини. Поступово її здатність до аналітичного мислення і спостережливість уможливила раннє формування чіткої життєвої позиції щодо барського поневолення, а нашарована дитяча травма спілкування з поневолювачами остаточно дозволила закріпити цю позицію.

В оповіданні досить чітко прослідковується психоаналітична інтерпретація авторкою двох типів селян, що по-різному ставляться до свободи: тітка прийняла кріпацтво як даність і підлаштувалася до умов підневільного життя, Маша усе своє життя підпорядкувала боротьбі за волю. Федора Марко Вовчок змальовує в динаміці: спочатку він кориться барині і навіть не замислюється над тим, що є інше, вільне життя, але наприкінці твору дорослішає і приходиться до усвідомлення того, що можна жити краще і не бути залежним від барині.

В українськомовних творах Марка Вовчка вже зустрічалися подібні психотипи селян, однак таких, як Маша, було ще дуже мало, наприклад, Настя з «Ледащиці». У цьому оповіданні письменниця зосереджує увагу читача на глибокій драмі головного персонажа, розкриваючи детально найтонші порухи й зміни, які відбуваються в її душі. І хоча у багатьох творах письменниці почуття любові стає рушійною силою чи опорою в житті кріпаків, для Маші любов не могла стати рятівним фактором, адже для неї найвищою цінністю була воля.

Література

- Борев, Ю. (2003). *Естетика. Теорія літератури: енциклопедический словарь терминов*. Москва: Издательство Астрель ; Издательство АСТ.
- Брандис, Е. (1968). *Марко Вовчок*. Москва: Молодая гвардия.

- Верли, М. (1957). *Общее литературоведение*. Москва: Изд-во иностран. л-ры.
- Вовчок, Марко (1964). Маша. Вовчок М. *Твори в 7 т.* (Т. 2, с. 21–34). Київ: Наукова думка.
- Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури*. Київ: Академвидав.
- Кузнецов, Ю. (2014). Психологія як метод дослідження літератури (прикладний аспект). *Психологія і суспільство*. 4, 104–113. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Psis_2014_4_10.
- Кутько, І. І., Бондаренко, Л. І., Петрюк, П. Д. (Ред.) (1996). *История психоанализа в Украине*. Харьков: Основа.
- Лівицька, І. (2010). «В лабіринтах людської душі» (історія дослідження художнього психологізму української літератури). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 17, 54–60. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/38354>
- Сеник, Л. (2019). Психологізм художньої прози Івана Франка в контексті нових естетичних тенденцій: новели “Син Остапа”, “Мій злочин”, “Неначе сон”. *Українське літературознавство*. 84, 50–58. Режим доступу: <https://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/2020/01/Storinky-z-literaturoznavsno-84-6.pdf>

References

- Borev, Ju. (2003). *Jestetika. Teorija literatury : jenciklopedicheskij slovar' terminov. [Aesthetics. Literature theory: an encyclopedic dictionary of terms]*. Moscow: Izdatel'stvo Astrel'; Izdatel'stvo AST. [in Russian].
- Brandis, E. (1968). *Marko Vovchok [Marko Vovchok]*. Moscow: Molodaja gvardija. [in Russian].
- Verli, M. (1957). *Obshhee literaturovedenie [General Literary Studies]*. Moscow: Izdatel'stvo inostranoj lyteraturi. [in Russian].
- Zborovska, N. (2006). *Kod ukrainskoi literatury : proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury [Code of Ukrainian Literature: Project of Psychoistory of New Ukrainian Literature]*. Kyiv: Akademydav. [in Ukrainian].
- Vovchok, Marko (1964). Masha [Masha]. In Vovchok, M. *Tvory v 7 t. – Collected works (Vols 1–7)*. (Vol. 2, pp. 21–34). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

- Kuznetsov, Yu. (2014). Psykhoanaliz yak metod doslidzhennia literatury (prykladnyi aspekt) [Psychoanalysis as a method of studying the literature (applied aspect)]. *Psykholohiia i suspilstvo – Psychology and society*, 4, 104–113. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Psis_2014_4_10. [in Ukrainian].
- Kut'ko, I. I., Bondarenko, L. I., Petrjuk, P. D. (Eds.). (1996). Istorija psihoanaliza v Ukraine [History of psychoanalysis in Ukraine]. Kharkiv: Osnova. [in Russian].
- Livytska, I. (2010). «V labiryntakh liudskoi dushi» (istoriia doslidzhennia khudozhnoho psykholohizmu ukrainskoi literatury) [“In the labyrinths of the human soul” (history of the study of artistic psychology of Ukrainian literature)]. *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh – Literary horizons. Works of young scientists*, 17, 54–60. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/38354> [in Ukrainian].
- Senyk, L. (2019). Psykholohizm khudozhnoi prozy Ivana Franka v konteksti novykh estetychnykh tendentsii: novely “Syn Ostapa”, “Mii zlochyn”, “Nenache son” [Psychologism of Ivan Franko’s fiction in the context of new aesthetic tendencies: short stories “Son of Ostap”, “My crime”, “Like a dream”]. *Ukrainske literaturoznavstvo – Ukrainian literary criticism*, 84, 50–58. Retrieved from: <https://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/2020/01/Storinky-z-literaturoznavsno-84-6.pdf> [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 10 листопада 2020 року

Рукопис затверджено до публікації 21 лютого 2021 року

Інформація про автора

Ревуцька Світлана Казимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології, українознавства та соціально-правових дисциплін Донецького національного університету економіки і торгівлі імені Михайла Туган-Барановського; вул. Трамвайна, 16, м. Кривий Ріг, Дніпропетровська обл., 283050, Україна; e-mail: revutsk@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8969-1295>

УДК: 821.111:7.038.6

Олена Тереховська

КОНФЛІКТ ОБИВАТЕЛІВ І ТВОРЦІВ У РОМАНІ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР»: ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Анотація

У статті йдеться про протистояння двох світів – світу обивателів і творців у романі англійського письменника-постмодерніста Дж. Фаулза «Колекціонер».

Метою даного дослідження є довести, що конфлікт обивателів-споживачів і творців-ентузіастів є однією з головних тем роману «Колекціонер», а також акцентувати увагу на прихованих закликах і застереженнях письменника про необхідність захисту вразливого світу творців від зовні правильного, а по суті механістичного світу споживачів. У межах теми здійснено спробу узагальнити й адаптувати науково-теоретичний матеріал з цієї проблеми для студентів-філологів.

Дослідницька методика полягає в екстраполяції методу «практичної критики» (А.А. Річардс, С. Джонсон, М. Арнольд, Т.С. Еліот, Ф.Р. Лівіс) на художній текст роману Дж. Фаулза «Колекціонер». Передбачається прочитання тексту у відповідності до моральних критеріїв сучасного суспільства, аналіз проблематики роману та з'ясування моральних настанов, які містяться в творі письменника.

Доведено, що Дж. Фаулз у романі «Колекціонер» змалював два протилежних світи – обивателів і творців. Світ творців-ентузіастів символізує повноцінне життя з усім багатством ідей, емоцій, суперечливих і складних почуттів, властивих людині пошуку, а світ обивателів-споживачів уособлює тьмяну імітацію справжнього життя, «механізоване» існування, у якому відсутні творчі імпульси, творча ініціатива. З'ясовано, що героїня роману Міранда уособлює світ творців, вона є людиною пошуку, живе, захлинаючись емоціями й відчуттями, інтуїтивно усвідомлюючи, що в цьому і є сенс

життя. У свою чергу, образ Клегга є втіленням світу обивателів. Він є амбітним, обмеженим тираном, сповненим прихованої злоби й ненависті до тих, хто духовно багатший і розумніший його. У романі показано вразливість і незахищеність світу краси й культури, а основна проблематика твору полягає в протистоянні любові й ненависті, добра і зла, творчого живого начала і зашкарублого, приземленого існування.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості їхнього використання при подальшому вивченні літературної спадщини Дж. Фаулза, а також при підготовці студентів-філологів до практичних і семінарських занять.

Ключові слова: метод «практичної критики», гуманізм, творчі-ентузіаста, обивателі-споживачі, англійський постмодернізм, Дж. Фаулз.

Аннотація

В статті речь идет о противостоянии двух миров – мира обывателей и созидателей в романе английского писателя-постмодерниста Дж. Фаулза «Коллекционер».

Целью данного исследования является доказать, что конфликт обывателей-потребителей и созидателей-энтузиастов является одной из главных тем романа «Коллекционер», а также акцентировать внимание на скрытых призывах и предостережениях писателя о необходимости защиты уязвимого мира созидателей от внешне правильного, но по сути механистического мира обывателей. В рамках темы мы предприняли попытку обобщить и адаптировать научно-теоретический материал по данной проблеме для студентов-филологов.

Исследовательская методика заключается в экстраполяции метода «практической критики» (А.А. Ричардс, С. Джонсон, М. Арнольд, Т.С. Элиот, Ф.Р. Ливис) на художественный текст романа Дж. Фаулза «Коллекционер». Предполагается прочтение текста в сопоставлении наличествующих в нем нравственных установок с моральными критериями современного общества, и анализ проблематики романа с целью уяснения моральных наставлений, содержащихся в произведении писателя.

Доказано, что Дж. Фаулз в романе «Коллекционер» обрисовал два противоположных мира – обывателей и созидателей. Мир творцов-энтузиастов символизирует полноценную жизнь со всем богатством идей, эмоций, противоречивых и сложных чувств, присущих человеку поиска, а мир обывателей-потребителей олицетворяет тусклую имитацию настоящей жизни, «механистическое» существование, в котором нет творческих импульсов, творческой инициативы. Выяснено, что героиня романа Миранда олицетворяет мир созидателей, она является человеком поиска, живет, захлебываясь эмоциями и ощущениями, интуитивно осознавая, что в этом и есть смысл жизни. В свою очередь, образ Клегга воплощает в себе мир обывателей. Он амбициозный, ограниченный тиран, полный скрытой злобы и ненависти к тем, кто духовно богаче и умнее его. В романе показана уязвимость мира красоты и культуры, а основная проблематика произведения заключается в противостоянии любви и ненависти, добра и зла, творческого живого начала и заскорузлого, приземленного существования.

Практическое значение результатов исследования заключается в возможности их использования при дальнейшем изучении литературного наследия Дж. Фаулза, а также при подготовке студентов-филологов к практическим и семинарским занятиям.

Ключевые слова: метод «практической критики», гуманизм, созидатели-энтузиасты, обыватели-потребители, английский постмодернизм, Дж. Фаулз.

Abstract

The article deals with the confrontation of two worlds – the world of ordinary people and creators in the novel “The Collector” by the English writer-postmodernist J. Fowles.

The aim of this study is to prove that the conflict between consumers and enthusiastic creators is one of the main themes of the novel «Collector», as well as to emphasize the writer’s hidden appeals and warnings about the need to protect the vulnerable and vulnerable world of creators from the external correct and mechanistic world of consumers. Within the topic, it is

important to generalize and adapt scientific and theoretical material on this issue for students of philology.

The research technique consists in extrapolating the method of «practical criticism» (A.A. Richards, S. Johnson, M. Arnold, T.S. Eliot, F.R. Lewis) to the literary text of J. Fowles' novel «The Collector». In particular, it is assumed to read the text in accordance with the moral criteria and analyze the problems of content (clarification of the moral guidelines of the author).

It is proved that J. Fowles in the novel «The Collector» depicted two opposite worlds – ordinary people and creators. The world of creative enthusiasts symbolizes a full life with all the richness of ideas, emotions, contradictory and complex feelings inherent in human search, and the world of ordinary people embodies a dim imitation of real life, “mechanized” existence, in which there are no creative impulses, creative initiative. Miranda is found to represent the world of creators, she is a man of search, she lives, choking on emotions and feelings, intuitively realizing that this is the meaning of life. Clegg summarizes the world of the townspeople. He is an ambitious, limited tyrant, full of hidden malice and hatred for those who are spiritually richer and smarter. At the same time, the writer showed the vulnerability and insecurity of the world of beauty and culture, recalling the eternity of the confrontation of love and hate, good and evil, creative living beginnings and hard, mundane existence.

The practical significance of the research results lies in the possibility of their use in the further study of the literary heritage of J. Fowles, as well as in the preparation of students of philology for practical and seminar classes.

Key words: method of “practical criticism”, humanism, enthusiasts, citizens-consumers, English postmodernism, J. Fowles.

Вступ

Роман «Колекціонер» (1963) – це літературний дебют англійського письменника-постмодерніста Джона Роберта Фаулза, але, як виявилось, проблеми, які порушує письменник у цьому творі, наскрізно проходять через усю його творчість, що переконливо доводить, з одного боку, цілісність і міцність його життєвої і творчої позиції, а з іншого – тверду переконливість у її, так би мовити,

людській правильності і життєвій перспективності. Йдеться про гуманізм як константний стержень його творчості. Як він сам зізнається в одному інтерв'ю: «Я – гуманіст номер один. Я верю в гуманізм <...> Его очень трудно обосновать, как и невозможно строить какую-либо практическую политику на том, что ты – гуманист. И тем не менее я им остаюсь» (Бушманова, 1994).

Власне в контексті філософії гуманізму письменник, услід за своїм німецьким попередником Е.А. Гофманом, поділив людей на два типи – обивателів і творців («філістерів» і «ентузіастів» за Гофманом). Актуальність дослідження зумовлена тим, що не дивлячись на чималу кількість наукових праць, присвячених особистості Дж. Фаулза (В.В. Івашева, 1979; Н. Бушманова, 1994), його інтелектуальній прозі (И.В. Арнольд, Н.Я. Дьяконова, 1985; Н.Ю. Жлуктенко, 1993; С. Павличко, 2001) або постмодерністським експериментам письменника (О. Сачик, 1997, 1999), обраний аспект аналізу – протистояння обивателів і творців – заслуговує окремої уваги. Метою даного дослідження є довести, що конфлікт обивателів і творців є однією з головних тем роману «Колекціонер», а також акцентувати увагу на прихованих закликах і застереженнях письменника про необхідність захисту вразливого і незахищеного світу творців від зовні правильного і механістичного світу обивателів-споживачів.

Методологія і методи дослідження

Дослідницька методика полягає в екстраполяції методу «практичної критики» (А.А. Річардс, С. Джонсон, М. Арнольд, Т.С. Еліот, Ф.Р. Лівіс) на художній текст роману Дж. Фаулза «Колекціонер». Передбачається прочитання тексту у відповідності до моральних критеріїв сучасного суспільства, аналіз проблематики роману та з'ясування моральних настанов, які містяться в творі письменника.

Результати та дискусії

Творчість Джона Роберта Фаулза (1926-2005) цілком віддзеркалює стан англійської літератури другої половини ХХ століття – «протистояння двох різних менталітетів – менталітету,

створеного віковою традицією, і менталітету, що тільки формувався й виникав на основі неординарної культури ХХ ст., яка ґрунтувалася на поліфонії й експериментаторстві» (Давиденко, 2008). Будучи консерватором за своїми естетичними принципами, Дж. Фаулз високо цінував реалістичне мистецтво, акцентуючи на «незнищенній вартості його зв'язку із життям», однак у власній літературній творчості органічно поєднував класичні традиції зі «сміливими художніми експериментами» (Давиденко, 2008). Його твори, попри розмаїття тем і образів, об'єднані провідною проблемою: формування самосвідомості людини як необхідної умови для досягнення свободи. «Потребность самосознания – человеческого, национального, художественного – направляет поиски писателя, придает внутреннее напряжение его произведениям, которые строятся как «преодоление» – «преодоление в человеке архаичного, звериного начала», преодоление груза инерции, будь то традиционализм или экспериментаторство» (Саруханян, 1987). Наріжним каменем світоглядних і творчих позицій письменника став гуманізм: «Неущербное развитие человека в естественном диалоге с природой и социумом, воспитание просвещенного и свободного ума – эти идеи Фаулза явно гуманистического свойства» (Бушманова, 1994). Фаулз був переконаний, що саме література має сприяти духовному вдосконаленню людини, саме література очищує й формує людську свідомість. Людина, яка читає, – це людина, яка мислить, вона здатна до самоаналізу, вона зіставляє й порівнює, самостійно оцінює й робить висновки, і, відповідно, сама вибудовує свій життєвий шлях, розставляючи в ньому пріоритети. Здатність самостійно мислити, мати власну позицію, вміти її захищати – це ознаки вільної творчої особистості, яка сміливо крокує життям. Вона випромінює творчу енергію, наповнює світ ідеями добра й любові. Саме такий тип людини змальовує Фаулз у своєму першому романі «Колекціонер» (1963) в образі головної героїні Міранди Грей. Молода, жива, з бентежною душею, допитлива, вона тільки починає жити і відкривати для себе світ в усьому його розмаїтті. Вона прагне осягнути його красу через мистецтво живопису й музику, через живе

спілкування, подорожі, через перше кохання. Вона вміє щиро радіти сонячним променям, співу пташок, свіжості дощу, глибоко відчувати красу напівтонів, ліній і вигинів на мистецьких полотнах Гойя, Пікассо, Матісса, дослуховуватись до гармонії звуків у музиці Моцарта й Баха. Міранда читає Шекспіра, Джейн Остін, Селінджера, відкриваючи для себе через світ літератури складність, суперечливість і водночас багатство світу реального. Вона зіставляє себе з літературними героями (з Еммою Вудхауз, Холденом Колфілдом), переміщує їх у просторі і часі, намагається в літературних творах знайти аналогії зі своїми життєвими ситуаціями. Це дозволяє їй глибше і яскравіше бачити світ, приймати й любити його таким, яким він є, без прикрас. Світ цікавить її, вона прагне насолодитися його красою, надихатися його повітрям, ніби відчуває, що її час обмежений. Як пізніше стає зрозуміло, її час дійсно був обмеженим: так безглуздо, жорстоко й несправедливо вчинила з нею доля.

Її антагоніст – Фредерік Клегг, в образі якого Фаулз зобразив інший тип людей, абсолютно протилежний Мірандиному. Це обмежена, закомплексована, водночас зважена і поміркована особистість. У нього немає друзів, коло його інтересів вузьке й одноманітне. Він не здатен бачити різнобарвність і красу світу, не спроможний любити, тому що його душа мертва. Вихований у затхлій атмосфері дріб'язкового побуту і міщанського обивательства, він не міг стати іншим. Усі його радощі зводились до кількох поїздок із дядьком на риболовлю, під час яких він займався полюванням на метеликів, яких засушував і збирав. Із часом колекціонування мертвих метеликів стало головним його хобі. Свою колекцію він знав достеменно. Міг годинами розповідати про особливості забарвлення адмірала або махаона, про специфіку кліматичної зони і ландшафту проживання окремих аберацій, його метелики були гарно підібрані й красиво укладені, втім вони були мертвими, вони були його жертвами, так само як і Міранда, яку він зробив своєю полонянкою. Клегга вабить мертва краса, тому що з нею простіше, під неї не треба підлаштовуватись, для розуміння її та спілкування з нею не треба над собою працювати, вона не вимагає духовного

та інтелектуального напруження. Мертвою красою достатньо просто володіти. Фредеріку Клеггу саме цього і треба – володіти колекцією, частиною якої є дівчина. Для нього любити й володіти – це тотожні поняття. Клегг закоханий, але його почуття дали змогу відчувати порожнечу душі, її обмеженість і беспорядність. Він здатен був любити когось тільки як частину своєї колекції: «Я один из экземпляров коллекции, – пише у щоденнику Міранда. – И когда пытаюсь трепыхать крылышками, чтобы выбиться из ряда вон, он испытывает ко мне глубочайшую ненависть. Надо быть мертвой, наколотой на булавку, всегда одинаковой, всегда красивой, радующей глаз. Он понимает, что отчасти моя красота – результат того, что я живая. Но по-настоящему живая я ему не нужна. Я должна быть живой, но как бы мертвой. Сегодня я почувствовала это с особенной силой» (Фаулз, 2003). Усвідомівши це, Міранда винесла суворий присуд самій ідеї колекціонування: «Коллекционирование – это антижизнь, антиискусство, анти-всё на свете» (Фаулз, 2003). Отже, у романі представлено два абсолютно протилежних світогляди, два кардинально різних світовідчуття – світ художника, який понад усе любить життя, прагне створювати прекрасне і збагачувати цей світ добром, любов'ю, красою – світ Міранди, і світ колекціонера, який має за мету це прекрасне привласнити – світ Фредеріка Клегга, який відчуває «глубочайшее наслаждение тем, что я – в его власти... Ему нужна я, мой вид, моя наружность, а вовсе не мои чувства, мысли, душа, даже и не тело. <...> Ему важно только, что он меня поймал. Словно бабочку. И что я – здесь. <...> Он – коллекционер. Коллекционерство – огромное мертвое ничто, заполняющее все его существо» (Фаулз, 2003).

Якщо життєве кредо Міранди можна узагальнити словами «хочу створювати красу», то життєва позиція Клегга – «хочу цією красою володіти». Джон Фаулз втілює в образах головних героїв два способи ставлення до життя: вільний, креативний, динамічний, безмежний – творчої інтелігенції, та обивательський, побутоцентричний, споживацький, хижий – міщанства. Це протистояння духовності й бездуховності, одвічний антагонізм жертви і ката, любові й ненависті,

життя і смерті. «Полярність Миранды і Клегга очевидна. Она в их именах, подчеркнута ассоциирующихся с Мирандой и Калибаном, ставшими литературными знаками красоты и уродства, искусства и посредственности...<...> Различие между Мирандой и Клеггом заставляет думать о вечной противопоставленности искусства некультуренной почве жизни, абсурдной сопряженности разных начал бытия, а возможно и о факте отстраненности современного искусства от жизни, об избранничестве немногих» (Бушманова, 1994).

Як тут не пригадати Гофмана з його ентузіастами і філістерами... Джон Фаулз на прикладі трагічної історії Міранди показав, що проблема життя і смерті у цій бінарній парадигмі філософії буття є найбільш важливою, тому що світ любові й добра потребує захисту, він вразливий, він не готовий тримати удар, який завдає йому озлоблений і агресивний світ споживачів. І найголовніше: їхня злоба й агресія є інколи ненавмисною, бо обивателі («філістери», за Гофманом) часом навіть не усвідомлюють, що чинять лихо або здійснюють насильство. Так, егоїстичний КлеGG не розуміє протесту Міранди. На його погляд, все необхідне для повноцінного існування у нього в полоні в неї є, тож вона просто капризує й навмисне дратує його. Він впевнений, що у них все добре і вони щасливі: «Казалось, во всем мире есть только двое – она и я. Никто никогда не поймет, как мы были счастливы... то есть, конечно, это я был счастлив...» (Фаулз, 2003). Вочевидь, герой цінує тільки свої почуття. Бажання привласнити дівчину, її картини, її майбутнє все глибше занурює його в атмосферу зла, одержимості, жорстокості. Справедливо зазначає дослідниця А.П.Саруханян: «В рассказе Клегга соединились жестокость и простодушие. Оба качества – результат неразвитости ума и чувств, ущербности физической и духовной» (Саруханян, 1987). І знову варто пригадати Гофмана з його пророчими думками щодо незахищеності світу ентузіастів від насильства злбних тиранів. Він писав про загрозу моральної тиранії, але нова дійсність, нові суспільні стосунки внесли свої корективи. В сучасному світі зло стає більш витонченим, воно маскується, набуваючи нових загрозливих форм. Фредерік КлеGG – приклад

саме такого тирана, замаскованого, зі звичайною зовнішністю, обережною, зовні добродесною поведінкою. У ньому складно одразу побачити тирана. Його тиранія має особливу природу, причому Дж. Фаулз переконаний, що його Клегг – це узагальнення, яке великою мірою віддзеркалює вади суспільного устрою. Клегг, на думку письменника, – це результат духовної хвороби цілого суспільства, корінь якої криється в соціальних проблемах: «Клегг, похититель, совершил зло; но я старался показать, – зазначає письменник, – что это зло в значительной части, а быть может и целиком, является результатом плохого образования, посредственной среды, сиротства: всех тех факторов, над которыми он не волен» (Саруханян, 1987).

Отже, Фредерік Клегг – це типовий представник свого суспільства, його внутрішній світ, його наміри й бажання – не поодинокі явище, це світ багатьох, а, цілком ймовірно, і більшості наших сучасників. Показовими щодо цього є думки Міранди з її щоденника: «Я просто заболела, когда думаю о слепом мертвом безразличии, затхлой неповоротливости и консерватизме огромного множества людей у нас в стране. И конечно же, самое отвратительное в них – всепоглощающая злобная зависть» (Фаулз, 2003). Вочевидь, «роман “Колекціонер” відтворив протистояння індивіда духу соціального колективізму» (Давиденко, 2008). Навіть назва твору набуває в цьому аспекті особливого значення: колекціонер – слово англійської етимології, в його основі два латинські корені – «поєднувати» і «бути співучасником». Отже, «потяг до колекціонування – це відповідно загальнолюдський процес, у якому всі були співучасниками, – справедливо зазначає Г. Давиденко. – Протистояння між Мірандою і її викрадачем Клеггом – це протистояння між довершеністю, досконалістю тих, хто своєю геніальністю кидав виклик натовпу, та буденністю, сірістю, нікчемністю, посередністю й іншими атрибутами «приземленого існування» (Давиденко, 2008). Із щоденника Міранди: «Я настолько выше его. <...> Конечно, все дело в воспитании, в образовании, в моей частной школе... Он – воплощенное уродство. <...> Он слеп, слеп. Существо из другого мира» (Фаулз, 2003). Ключовими у даній цитаті є останні слова – «істота з іншого світу».

Показово, що з метою підкреслити трагізм ситуації, Дж. Фаулз використовує прийом контрасту, вписуючи образ Міранди в семантичне поле знаків і символів природи як джерела життя, свободи, а образ Клегга – в семантичне поле знаків і символів антижиття, несвободи. «Умирающая художница рисует небо, – справедливо зауважує Н. Бушманова, – а “почвенный” Клегг отпускает зловещую фразу о том, что в подвале дома, где он поселит новую девушку – “попроще Миранды», – он обязательно устроит печку» (Бушманова, 1994). Міранда, помираючи, малює живе синє небо, а живий і сповнений нових планів на майбутнє Клегг знову асоціює себе з мертвим затхлим підвалом...

Висновки

Отже, Джон Фаулз змалював два протилежні світи – обивателів і творців. Міранда уособлює сучасний тип творця-ентузіаста, людину, яка перебуває у безперервному пошуку, прагне втамувати жагу своєї невгамовної допитливості, не боїться експериментувати й помилятися, вона живе, захлинаючись емоціями й відчуттями, інтуїтивно усвідомлюючи, що в цьому і є сенс життя. В образі Клегга змальований сучасний тип обивателя-споживача, злісного тирана-колекціонера, що вміє добре маскуватися, обмеженого, амбітного й егоїстичного.

Дж. Фаулз порушив у своєму романі питання про красу і культуру в сучасному йому суспільстві, розмірковуючи над проблемою, «чи спроможні нові люди не тільки створювати, а й відчувати красу, чи не призведе їхнє панування до руйнації та остаточної втрати цього поняття» (Давиденко, 2008). Водночас письменник показав вразливість і незахищеність світу краси, нагадуючи читачеві про одвічність протистояння любові і ненависті, добра і зла, творчого живого начала і зашкарублого, приземленого існування.

Перспективи подальших досліджень полягають у застосуванні методу практичної критики при здійсненні аналізу інших творів Дж. Фаулза з метою висвітлення теми гуманізму як наскрізної у творчості письменника.

Література

- Бушманова, Н. (1994). Дерево и чайки в открытом окне: Беседы с Джоном Фаулзом. *Вопросы литературы*. Вып. I. 165–208.
- Давиденко, Г.Й. (2008). Джон Роберт Фаулз. *Історія новітньої зарубіжної літератури*. Київ: Центр учбової літератури. 43–51.
- Козлик, І. (2020). *Літературознавчий аналіз художнього тексту/ твору в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії*. Брно: Vychází pění Středoevropského centra slovanských studií ve spolupráci s Českou asociací slavistů a Ústavem slavistiky Filozofcké fakulty Masarykovy univerzity.
- Саруханян, А.П. (1987). Джон Фаулз. *Английская литература. 1945-1980*. Москва: Советский писатель.
- Фаулз, Дж. (2003). *Коллекционер. Подруга французского лейтенанта: Романы: [пер. с англ.]*. Москва: ООО «Издательство АСТ».

References

- Bushmanova, N. (1994). Derevo i chayki v otkryitom okne: Besedy s Djonom Faulzom. *Voprosyi literaturyiu*. Vyip. I. 165–208 [in Russian].
- Davydenko, H.Y. (2008). Dzhon Robert Faulz. *History of new foreign literature [Istoriya novitn'oyi zarubizhnoyi literatury]*. Kiev: Tsentru uchbovoyi literatury, 43–51 [in Ukrainian].
- Faulz, Dj. (2003). *Kollektsioner. Podruga frantsuzskogo leytenanta: Romanyi: [per. s angl.]* Moskva: ООО «Izdatelstvo AST» [in Russian].
- Kozlyk I. (2020). *Literaturoznavchyi analiz khudozhnoho tekstu/tvoru v umovakh suchasnoi mizhnaukovoi ta mizhhaluzevoi vzaiemodii*. Brno [in Ukrainian].
- Saruhanyan A. P., (1987). Djon Faulz. *Angliyskaya literatura. 1945–1980*. Moskva. 317–330 [in Russian].

Рукопис статті отримано 26 лютого 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 28 квітня 2021 року

Інформація про автора

Тереховська Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника; вулиця Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76000, Україна; e-mail: olena.terekhovska@pnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0002-1915-5649>

УДК 811.161.1'367

Н.Н. Халанская

СИНКРЕТИЗМ ЗНАЧЕНИЙ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Анотація

У статті розглядаються відокремлені визначення синкретичної семантики, які аналізуються з позицій інтегрального опису лексико-семантичних і морфолого-синтаксичних ознак, що забезпечують формування змісту речення. Комплексний аналіз, який об'єднує смислові і формально-граматичні ознаки мовних одиниць, дозволяє виявити суттєві системні риси речень з відокремленими визначеннями синкретичної семантики. Конструкції з відокремленими визначеннями синкретичної семантики розглядаються з урахуванням взаємодії різних сторін організації речення – формальної, змістової та комунікативної. При цьому головна увага приділена змісту речень. В основу роботи покладено метод синхронного опису, спрямований на виявлення семантичних відносин у структурі речення. У ході дослідження використовуються також елементи компонентного аналізу лексем і трансформаційного методу.

Мета статті – визначити фактори, що формують синкретизм значень у відокремлених означеннях; простежити взаємозв'язок смислової і формальної організації таких конструкцій. Автор статті дійшов висновку, що додаткові обставинні відносини в реченнях з відокремленими означеннями синкретичної семантики виникають на основі співвідношення семантики пропозицій, позначених відокремленим атрибутом і основною частиною речення. Структура відокремлених означень на семантичному рівні потенційно є ізоморфною структурі речення, що призводить до семантичної складності конструкцій з відокремленням і обумовлює їх семантико-синтаксичну асиметрію. Відбувається семантичне «розгортання» монопредикативної одиниці в поліпропозитивную.

© Н.Н. Халанская, 2021

<http://dx.doi.org/10.34142/2312-1076.2021.1.97.09>

Ключові слова: синкретизм, пропозиція, асиметрія, поліпропозитивність, монопредикативність, актанти, валентність.

Анотація

В статті розглядаються обособлені визначення синкретичної семантики, які аналізуються з позицій інтегрального описання лексико-семантичних і морфолого-синтаксических ознак, забезпечуючих формування значення речення. Комплексний аналіз, об'єднуючий значення і формально-грамматичні ознаки мовних одиниць, дозволяє виявити суттєві системні риси речень з обособленими визначеннями синкретичної семантики. Конструкції з обособленими визначеннями синкретичної семантики розглядаються з урахуванням взаємодії різних сторін організації речення – формальної, значення і комунікативної. При цьому головне увагу приділено змістовій стороні речень. В основу роботи покладено метод синхронного описання, спрямований на виявлення семантичних зв'язків в структурі речення. В ході дослідження використовуються також елементи компонентного аналізу лексем і трансформаційного методу.

Мета статті – визначити фактори, що формують синкретизм значень в обособлених визначеннях; прослідкувати зв'язок значення і формальної організації таких конструкцій. Автор статті прийшов до висновку, що додаткові обставинні зв'язки в реченнях з обособленими визначеннями синкретичної семантики виникають на основі співвідношення семантики пропозицій, позначених обособленим атрибутом і основною частиною речення. Структура обособлених визначень на семантичному рівні потенційно ізоморфна структурі речення, що призводить до семантичної складності конструкцій з обособленням і обумовлює їх семантико-синтаксическу асиметрію. Виникає семантичне «розвертывание» монопредикативної одиниці в поліпропозитивну.

Ключевые слова: синкретизм, пропозиция, асимметрия, полипропозитивность, монопредикативность, актант, валентность.

Abstract

N.N. Khalanskaya. Syncretism of Meanings in the Semantic Structure of a Sentence

The article discusses separate definitions of syncretic semantics, which are analyzed from the standpoint of an integral description of lexical-semantic and morphological-syntactic features that ensure the formation of the meaning of a sentence. A comprehensive analysis combining semantic and formal-grammatical features of linguistic units makes it possible to identify essential systemic features of sentences with separate definitions of syncretic semantics. Constructions with separate definitions of syncretic semantics are considered taking into account the interaction of different sides of the sentence organization – formal, semantic and communicative. At the same time, the main attention is paid to the content side of the proposals. The work is based on the method of synchronous description, aimed at identifying semantic relations in the structure of a sentence. The research also uses elements of the component analysis of lexemes and the transformation method.

The aim of the article is to determine the factors that form the syncretism of meanings in separate definitions; trace the relationship between the semantic and formal organization of such structures. The author has come to the conclusion that additional adverbial relations in sentences with separate definitions of syncretic semantics arise on the basis of the correlation of the semantics of propositions indicated by a separate attribute and the main part of a sentence. The structure of isolated definitions at the semantic level is potentially isomorphic to the structure of a sentence, which leads to the semantic complexity of constructions with isolation and determines their semantic-syntactic asymmetry. There is a semantic “deployment” of a monopredicative unit into a polypropositive one.

Key words: syncretism, proposition, asymmetry, polypropositivity, monopredicativity, actant, valence.

Вступление

Проблемы синкретизма в той или иной степени разрабатывались многими исследователями (В.В. Бабайцева, Л.Д. Чеснокова и др.). Синкретичные случаи на примере обособленных членов предложения, в частности, обособленных определений, рассматривались лингвистами либо с изучением осложнения структуры предложения, либо в связи с рассмотрением определения как синтаксической категории (Л.К. Дмитриева, Е.В. Литвиненко и др.)

В статье обособленные определения синкретичной семантики анализируются с позиций интегрального описания лексико-семантических и морфолого-синтаксических признаков, обеспечивающих формирование смысла предложения. Под синкретизмом понимается совмещение значения синтаксической формы (план выражения) и содержания, вносимого лексическим наполнением предложения (план содержания).

Комплексный анализ, объединяющий смысловые и формально-грамматические признаки языковых единиц, позволяет выявить существенные системные черты предложений с обособленными определениями синкретичной семантики.

Обособленные определения, характеризующиеся совмещением различных синтаксических функций, с одной стороны, осложняют семантическую структуру предложения, с другой – приводят к проявлению двойных семантико-синтаксических связей, что предопределяет необходимость рассмотрения их во взаимодействии с семантическими компонентами предложения.

Методология и методы исследования

Предложение как значимая единица языка, имеющего план содержания и план выражения, освещается в работах В.Г. Адмони, Т.Б. Алисовой, Н.Д. Арутюновой, А.В. Бондарко и др.

Разработаны учения о модели «стиповым значением» Г.А. Золотовой и концепция «предикатных выражений» В.В. Богдановым и др.

Конструкции с обособленными определениями синкретичной семантики рассматриваются с учетом взаимодействия разных

сторон организации предложения – формальной, смысловой и коммуникативной. При этом главное внимание уделено содержательной стороне предложений.

В основу работы положен метод синхронного описания, направленный на выявление семантических отношений в структуре предложения. В ходе исследования используются также элементы компонентного анализа лексем и трансформационного метода.

Результаты и дискуссии

В синтаксической науке существует несколько подходов к анализу смысловой структуры предложения, связанных с различными представлениями о факторах, формирующих семантику предложения. В работах В.Г. Гака, Г.Г. Сильницкого, Т.В. Шмелёвой и др. смысловая организация предложения рассматривается с опорой на структуру ситуации, отображаемую в предложении. Другие лингвисты используют прежде всего структуру мысли, логическую систему предикатов (Н.Д. Арутюнова, Ю.С. Степанов). В исследованиях Н.Ю. Шведовой, О.И. Москальской и др. ученых при анализе семантики предложения привлекается собственно языковой материал, без обращения к ситуации и понятиям логики.

Закономерные трудности в выделении критериев дифференциации семантики предложения побуждают исследователей к поиску таких способов описания его смысловой организации, которые позволили соединить семантические и формально-грамматические признаки языковых единиц. Такая точка зрения содержится в работах В.А. Белашапковой, В.В. Богдановой, А.В. Бондарко и др. исследователей, представляющих семантико-синтаксический подход к анализу содержательной стороны предложения, и разделяется в данной статье. Такой подход к анализу предложения позволяет учитывать следующие характеристики конструкции:

- семантико-грамматические свойства компонентов, формирующих смысловую организацию предложения;
- соотнесённость предложения с планом мышления и с планом действительности.

Исходным при описании смысловой организации предложений с обособленными определениями синкретичной семантики является соотношение структуры ситуации (пропозиции) и структуры предложения, ибо синтаксическая конструкция не является просто механическим объединением слов по правилам грамматики: она целостно отражает ситуацию такой, какой мы её себе представляем (Гак, 1977: 364). Структура ситуаций включает материальные предметы объективной действительности и устанавливает различного рода отношения между ними, что и обуславливает структуру предложения.

При дифференциации смысловых отношений между компонентами осложнённого предложения выявляется, что обособленные определения помимо основного значения могут выражать дополнительный оттенок, являющийся имплицитной частью их значения. Наличие дополнительного значения в обособленных определениях обуславливается прежде всего их семантико-семантическими связями с компонентами предложения. Связи между компонентами предложения задаются их валентными свойствами. Так, обособленное определение синкретичного значения характеризуется разнонаправленной синтаксической связью: с одной стороны, оно связано атрибутивно-предикативными отношениями с определяемым именем, характеризуя субъект в его движении, процессе или состоянии (эта связь выражена в уподоблении рода, числа и падежа), с другой – семантически соотносится с предложением в целом, поскольку признак ограничивается временем протекания основного действия. Смысловая соотнесённость обособленного определения с основной частью предложения обуславливает развитие в нём дополнительного обстоятельного оттенка значения. Связь обособленных комплексов со всем содержанием предложения проявляется в том, что обособленные определения находятся на периферии семантической структуры предложения. Атрибутивная функция является основной, поскольку она вытекает из именной природы определяемых слов. Обстоятельное значение накладывается на атрибутивное

и является дополнительным. Таким образом, обособленное определение синкретичного значения выступает, с одной стороны, в качестве семантического распространителя определяемого слова, субъекта действия (присловная связь), с другой – распространяет предикативное ядро и предложение в целом (детерминантная связь).

При обособлении определений синкретичного значения про исходит смещение синтагматических границ. Обособленный компонент выделяется в отдельную синтагму, соотносительную с другой синтагмой, которой принадлежит определяемый член предложения. Так, в предложении «Характер у неё был горячий, неуступчивый, сибирский; вспыльчивая, она легко выходила из себя...» (П. Проскурин. Судьба) обособленное определение «вспыльчивая» синтаксически связано с определяемым словом «она», выражая исконную для адъективного оборота атрибутивную функцию. Но такая связь обязательно относит признак и его носителя в определённый объективно-модальный план и рассматривается на семантическом уровне как разнозначная предложению. Между определяемым словом «она» и прилагательным «вспыльчивая» образуются отношения, идентичные тем отношениям, которые возникают между подлежащим и сказуемым: местоимение «она» является субъектом, а прилагательное «вспыльчивая» становится семантическим предикатом и создаёт тем самым дополнительный центр предикации. Таким образом, обособленное определение «вспыльчивая» находится в атрибутивно-предикативном отношении к подлежащему «она».

Формально связанное с определяемым словом «она», обособленное определение «вспыльчивая» семантически соотносится с процессом, выраженным сказуемым «выходила из себя», характеризуя субъект в момент совершения этого процесса и выражая при этом дополнительный причинный оттенок значения: «она легко выходила из себя..., потому что была вспыльчивая». Способность обособленного определения соотноситься с глаголом-сказуемым обуславливает предикативное свойство обособленного комплекса, а также развитие в нём дополнительного

обстоятельственного значения. Таким образом, структурная и семантическая двувалентность атрибутивного компонента позволяет ему совмещать несколько значений.

Изменение связей между компонентами предложения, вызванное перераспределением смысловых отношений, приводит к расчленению конструкций, в результате чего обособленное определение и определяемое слово оказываются в разных синтагмах. При этом выделение обособленного атрибута в отдельную синтагму служит не только показателем относительной самостоятельности заключенной в нём информации, но и средством ограничения обстоятельственно-характеризующего значения от значения дополнительной предикации. Так, например, предложение «утомленный работой и волнением встречи, он уснул мгновенно» (Г. Николаева. Жатва) состоит из двух синтагм:

- 1) утомленный работой и волнением встречи;
- 2) он уснул мгновенно.

Обособленный комплекс при этом образует отдельную синтагму, соотносительную с другой синтагмой, которой принадлежит определяемое слово. С точки зрения формальной организации предложения обособленные определения представляют собой дополнительную синтагму по отношению к основной синтагме, поскольку причастие «утомлённый» является имплицитным вторичным предикатом (в основной синтагме глагол «уснул» как первичный предикат выражает грамматические категории времени, лица и модальности). Но такое соотношение синтагм не соответствует информативной нагрузке между ними. В данном предложении синтаксически зависимая синтагма является семантически главной: «Он был утомлен работой и волнением встречи, поэтому уснул мгновенно».

Номинализации пропозиций создают предпосылку для совмещения в рамках одного предложения нескольких смыслов. Разворачиваясь в отдельную предикативную единицу, обособленные определения называют ситуацией, т.е. представляет собой номинализованную пропозицию.

В основе предложений с обособленными определениями синкретичного значения лежат пропозиции, различные по своей природе. Пропозиции, являющиеся семантическими моделями событий и ситуаций, существующих в объективной действительности, носят событийный характер. Пропозиции, которые отражают результаты логических операций между двумя названными событийными пропозициями, носят логический характер (Шмелева, 1994: 7). Например: «Он, пораженный её замороженным голосом, приехал немедленно на квартиру...» (Ю. Бондарев. Выбор). В данном предложении события основной части соотносится с событием, выраженным обособленным атрибутом, которым оно объясняется: тот факт, что «он был поражён её замороженным голосом», был причиной того, что «он приехал немедленно на квартиру» (он приехал немедленно на квартиру, потому что был поражён её замороженным голосом). При соотносительности событий, обозначенных обособленным атрибутом и основной частью предложения, обнаруживается общий актант «он» (субъект первичного и вторичного предикатов), благодаря которому становится возможным совмещение смысловых отношений в одной предикативной структуре. В данном предложении на конъюнкцию двух событийных пропозиций накладываются дополнительные обстоятельственные семантические отношения (причинные), отражаемые логической пропозицией.

Способность обособленных определений передавать модально-временное значение и устанавливать различные логические отношения с основным составом предложения является фактором, обуславливающим синкретизм значений в причастных и адъективных оборотах.

Синкретизм значений в обособленных атрибутах возникает в условиях тесной связи семантики основного и вторичного (имплицитного) предикатов в обособленном комплексе. Ср. предложение: «Около недели Василий не заглядывал за перелог и теперь, подойдя, остановился, удивлённый» (Г. Николаева. Жатва), где действие, выраженное глаголом «остановиться», может быть

вызвано следующим действием (или состоянием): «увидеть», «удивиться» и т.д. Ср.: «Около недели Василий не заглядывал за перелог и теперь, подойдя, остановился, потому что был удивлён». Возможность каузативной трансформации свидетельствует о том, что истинная причина выражена неличной формой глагола «удивлённый». Состояние субъекта каузирует его действия, т.е. выполняет роль каузатора (удивлённый > остановился).

При отсутствии связи между первичным и вторичным предикатами обособленные определения, участвующие в выражении разнонаправленных синтаксических отношений, репрезентируют это значение без дополнительных обстоятельственных значений. Например: «А Илья, подтянутый, выпрямленный, стоял, не отпуская с матово-смуглого лица ласкового внимания...» (Ю. Бондарев. Выбор). В данном предложении семантика предиката «стоял» не связана с семантикой вторичных предикатов «подтянутый», «выпрямленный», которая мотивировала бы сущность обстоятельственных отношений между двумя событиями.

Выводы

Таким образом, дополнительные обстоятельственные отношения в предложениях с обособленными определениями синкретичной семантики возникают на основе соотношения семантики пропозиций, обозначенных обособленным атрибутом и основной частью предложения.

Структура обособленных определений на семантическом уровне потенциально изоморфна структуре предложения, что приводит к семантической сложности конструкций с обособлением и обуславливает их семантико-синтаксическую асимметрию. Происходит семантическое «развертывание» монопредикативной единицы в полипропозитивную.

Литература

- Бабайцева, В.В. (1967). Переходные конструкции в синтаксисе. Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство.
- Богданов, В.В. (1977). Семантико-синтаксическая организация предложения. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета.
- Гак, В.Г. (1977). К типологии лингвистических номинаций. *Языковая номинация: Общие вопросы*. Москва: Наука.
- Золотова, Г.А. (1973). Очерк функционального синтаксиса русского языка. Москва: Наука.
- Чеснокова, Л.Д. (1973). Семантические типы членов предложения с двойными отношениями: Материалы для спецкурса. Ч.2, Ростов-на-Дону: Ростовский-на-Дону государственный педагогический институт.
- Шмелева, Т.В. (1994). Семантический синтаксис. Красноярск: Красноярский гос. ун-т.

References

- Babaytseva, V.V. (1967). Perekhodnyie konstruksii v sintaksise [Transitional constructs in syntax]. Voronezh: Tsentralno-Chernozemnoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Bogdanov, V.V. (1977). Semantiko-sintaksicheskaya organizatsiya predlozheniya [Semantic-syntactic organization of a sentence]. Leningrad: Izd-vo Leningradskogo universiteta [in Russian].
- Gak, V.G. (1977). K tipologii lingvisticheskikh nominatsiy [Towards a typology of linguistic nominations]. *Yazykovaya nominatsiya: Obschie voprosyi* [Language nomination: General questions]. Moskva: Nauka [in Russian].
- Zolotova, G.A. (1973). Otcherk funtsionalnogo sintaksisa russkogo yazyika [Essay on the functional syntax of the Russian language]. Moskva: Nauka [in Russian].

- Chesnokova, L.D. (1973). Semanticheskie tipy chlenov predlozheniya s dvoynnymi otnosheniyami: Materialy dlya spetskursa [Semantic Types of Sentence Members with Dual Relations: Specialty Course Materials]. P.2, Rostov-na-Donu: Rostovskiy-na-Donu gosudarstvenniy pedagogicheskiy institut [in Russian].
- Shmeleva, T.V. (1994). Semanticheskiy sintaksis [Semantic syntax]. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gos. un-t [in Russian].

Рукопис статті отримано 4 березня 2021

Рукопис затверджено до публікації 12 травня 2021

Інформація про автора

Халанська Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури і слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Алчевських, 29, м. Харків, 61002, Україна; e-mail: khalanskayann@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4642-121X>

УДК 821.161.2.09

Ольга Чередніченко

ПРИРОДА СМІХУ У ДИЛОГІІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЛЕВИНЕ СЕРЦЕ» ТА «ВИГНАННЯ З РАЮ»

Анотація

Статтю присвячено дослідженню природи сміху у «химерних» романах П. Загребельного «Левине серце» та «Вигнання з раю».

Методи дослідження – загальнонауковий метод аналізу теоретико-методологічних джерел, культурно-історичний метод, елементи біографічного методу, а також системний підхід до аналізу художнього твору.

Аналіз літературознавчих наукових праць дав можливість виявити основні засоби «химерності» в українській прозі, до яких належать сміх, народна фантастика, історичний колорит, а також визначити, що джерелом гумору у «химерному» романі є народна сміхова культура.

Доведено, що сміх виступає у романах П. Загребельного універсальним життєствердним началом та світоглядною домінантою автора і героїв, а авторський гумористичний погляд на світ глибоко закорінений в українській сміховій культурі. Особливо цінним є твердження, що сміх у романах П. Загребельного має всі ознаки «карнавального сміху» (М. Бахтін), адже він є всенародним, універсальним та амбівалентним.

Також у дослідженні наголошується на тому, що використання засобів іронії дає можливість письменнику в гумористичному ключі змалювати звичайне сільське життя, розкрити специфіку людських стосунків та особливості психології героїв.

Особливу увагу зацентовано на аналізі образу автора-оповідача, який наділений цілою низкою індивідуальних рис самого П. Загребельного. Ми відзначаємо, що образ автора змалювано в гумористичному ключі, що дає підстави визначати діалогію як «автопародію».

Аналізуючи жіночі образи у тексті, ми відзначаємо, що письменник створює образ нової, сучасної самодостатньої жінки, яка, проте, не втрачає своєї жіночої привабливості.

Визначено, що головні та другорядні персонажів діалогії змальовуються у традиціях народної сміхової культури та уособлюють у собі як позитивні, так і негативні риси людської вдачі.

Також у статті ми зазначаємо, що на мовному рівні реалізація традицій народної сміхової культури відбувається через активне використання просторічної та розмовної лексики, прислів'їв, приказок тощо.

Ключові слова: сміх, народна сміхова культура, «химерний» роман, гумор, іронія.

Анотація

Стаття посвящена дослідженню природи сміха в «химерних» романах П. Загребельного «Львиное сердце» и «Изгнание из рая».

Методи дослідження – общенаучный метод анализа теоретико-методологических источников, культурно-исторический метод, элементы биографического метода, а также системный подход к анализу художественного произведения.

Анализ литературоведческих научных работ позволил выявить основные средства «химерности» в украинской прозе, к которым относятся смех, народная фантастика, исторический колорит, а также определить, что источником юмора в «химерном» романе есть народная смеховая культура.

Доказано, что смех выступает в романах П. Загребельного универсальным жизнеутверждающим началом и мировоззренческой доминантой автора и героев, а авторский юмористический взгляд на мир глубоко укоренен в украинской смеховой культуре. Особенно ценным является утверждение, что смех в романах П. Загребельного имеет все признаки «карнавального смеха» (М. Бахтин), ведь он всенародный, универсальный и амбивалентный.

Также в исследовании отмечается, что использование средств иронии дает возможность писателю в юмористическом ключе описать

обычную сельскую жизнь, раскрыть специфику человеческих отношений и особенности психологии героев.

Особое внимание сосредоточено на анализе образа автора-рассказчика, который наделен целым рядом индивидуальных черт самого П. Загребельного. Мы отмечаем, что образ автора изображен в юмористическом ключе, что дает основания определять дилогию как «автопародию».

Анализируя женские образы в тексте, мы отмечаем, что писатель создает образ новой, современной самодостаточной женщины, которая, однако, не теряет своей женской привлекательности.

Определено, что главные и второстепенные персонажей дилогии изображаются в традициях народной смеховой культуры и олицетворяют в себе как положительные, так и отрицательные черты человеческого характера.

Также в статье мы определяем, что на языковом уровне реализация традиций народной смеховой культуры происходит через активное использование просторечной и разговорной лексики, прозвищ, пословиц, поговорок и и т.п.

Ключевые слова: смех, народна смеховая культура, «хиимерный» роман, юмор, ирония.

Abstract

The article is devoted to the study of the nature of laughter in «whimsical» novels «The Lion's Heart» and «Exile from Paradise» by P. Zagrebelyny.

The general scientific method of analysis of theoretical and methodological sources, cultural-historical method, elements of the biographical method, as well as a systematic approach to the analysis of the fiction work were used in the research.

The analysis of literary scientific works made it possible to identify the main means of « especially valuable whimsy» in Ukrainian prose, which include laughter, folk fiction, historical color, as well as to determine that the source of humor in the «whimsical» novel is folk laughter culture.

It is proved that laughter is a universal life-affirming principle and ideological dominant of the author and characters in Zagrebelny's novels, and the author's humorous view of the world is deeply rooted in the Ukrainian laughter culture. The statement that laughter in Zagrebelny's novels has all the features of «carnival laughter» (M. Bakhtin), because it is national, universal and ambivalent is especially valuable.

The study also emphasizes that the use of irony allows the writer to humorously depict ordinary rural life, to reveal the specifics of human relations and the psychology of the characters.

Special attention is focused on the analysis of the image of the author-narrator, who is endowed with a number of individual traits of P. Zagrebelny himself. We note that the image of the author is depicted in a humorous way, which gives grounds to define the dilogy as an «autoparody».

Analyzing female images in the text, we note that the writer creates the image of a new, modern self-sufficient woman, who, however, does not lose her feminine appeal.

It is determined that the main and secondary characters of the dilogy are depicted in the traditions of folk laughter culture and embody both positive and negative traits of human nature.

Also we note that at the linguistic level the realization of the traditions of folk laughter culture in the novels is through the active use of vernacular and colloquial vocabulary, nicknames, proverbs, sayings etc.

Keywords: laughter, folk laughter culture, «whimsical» novel, humor, irony.

Вступ

Сміх супроводжував людство протягом усього періоду його існування, а його функції у суспільстві, ставлення до нього завжди були показниками культурного і суспільного розвитку, а також морально-ціннісних орієнтацій певної спільноти.

Вивчення природи сміху, який пронизує усі сфери людського життя, робить актуальним осмислення його як міждисциплінарного феномена, що має світоглядний характер і є цінним свідченням культури людства.

Сміх як феномен людської культури став сферою зацікавлення цілої низки соціально-гуманітарних наук серед яких літературознавство, культурологія, філософія та психологія тощо.

За століття наукової рефлексії дослідження, присвячені проблемам сміху, переконливо демонструють належність сміху до низки історично сформованих і регламентованих форм соціальної дійсності, що представляють світоглядні і культурні цінності певної нації. Ця думка дає підстави для виділення особливої сміхової культури, тобто частини загальнолюдської культури, що розглядає соціальну дійсність крізь призму сміху і комічного. Вперше це поняття утвердилося у гуманітаристиці після появи праці М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу» (Бахтін, 1990), у якій автор, дослідивши європейські традиції народної сміхової культури, розкрив поняття сміху як основного компонента культурного життя Середньовіччя, а також визначив структурні складові народної сміхової культури.

На сьогодні термін «сміхова культура» став широко вживатися і застосовуватися для позначення усього спектру проявлень сміху незалежно від критичних, естетичних чи інших обмежуючих факторів. Сміх, як зазначав М. Бахтін, це «позиція, з якої можна було зазирнути по той бік панівних форм мислення і панівних оцінок <...> озирнутися у світі по-новому» (Бахтін, 1990: 295).

Вивчення основних принципів наслідування традицій сміхової культури у художніх текстах сьогодні є одним із перспективних напрямків розвитку літературознавчої науки. Свідченням цього є підвищена увага до позначеної проблематики, що підтверджується появою численних монографій і статей, присвячених феномену сміху у літературних творах, а також ціла низка творів, що можуть стати плідним матеріалом для аналізу.

Яскравим зразком використання традицій сміхової культури у вітчизняній літературі другої половини ХХ століття став український «хімерний» роман. У творах, що належали до цієї групи, присутня атмосфера народного свята з яскравими гумористичними образами, безліччю жартів, народних небилиць, соковитих прислів'їв та

приказок, народний гумор у них виступає повноправним героєм, а «сам дух викладу багато чим завдячує народно-святковим мотивам, які не просто влітаються в розповідь, а звучать з неї самої» (Кравченко, 1981: 136).

А. Кравченко, аналізуючи «химерний» роман у своїй праці «Художня умовність в українській радянській прозі» (Кравченко, 1988), визначає цілу низку особливостей нового для української літератури жанру (використання умовних форм, фольклорної символіки, включення елементів інших жанрів) й наголошує на тому, що значне місце серед них належить саме гумору, іронії (Кравченко, 1988: 124). Проте він зазначає, що названі ознаки у «химерних» творах присутні в неоднаковій мірі, і, відповідно, відіграють неоднакову роль або й взагалі втрачають свою актуальність (Кравченко, 1988: 15). Так, використання у поетиці творів прийомів комічного є характерною ознакою «химерних» романів О. Ільченка, П. Загребельного, а от В. Шевчук цей компонент відкидає, «занадто серйозно звучать його твори, щоб назвати їх гумористичними чи сатиричними» (Горнятко-Шумилович, 1999: 11). Також не властивий гумор і «химерним» творам Р. Іваничука, Р. Федоріва.

На химерне переплетення ліризму, романтизму та епічності, міфології та реальності, сміху й драматизму, елементів гротеску й пародіювання, що наявні у «химерному» романі, вказував і А. Погрібний (Погрібний, 1980).

Також, у контексті проблематики нашого дослідження, слушною є думка А. Горнятко-Шумилович, про те, що основні «засоби «химерності» – сміх, народна фантастика, історичний колорит – традиційно застосовуються для того, щоб забавляти, розважати читача» (Горнятко-Шумилович, 1999: 11).

Таким чином, «гумор і його відтінки, зокрема карикатура, сарказм, іронія, гротеск, бурлеск і травестія, стають основоположними принципами «химерної» прози другої половини ХХ століття. <...> Зауважимо, що природа такого гумору – у народно-сміховій культурі» (Чайковська, 2006: 80).

Орієнтацією на народні традиції, трансформацією елементів народної сміхової культури (народних звичаїв, жартів, прислів'їв тощо), вербалізацією генетичного коду українців в текстовій матерії твору позначені «химерні» романи П. Загребельного «Левине серце» (1978) та «Вигнання з раю» (1986). Проте у вітчизняній літературознавчій науці діалогія розглядалися лише побіжно або ж аналізувалася лише її перша частина (Гуцало, 1977, Кравченко, 1981, Дончик, 2006, Галацька, 2013), тож потрактування гумору, що постає у творі як соціально активний феномен на сьогодні є безперечно актуальним. Сміх у «Левиному серці», за словами Є. Гуцала, є «шкалою справжніх і фальшивих цінностей», він як дзеркало, що віддзеркалює «душі в плямах», він є «найголовнішим» володарем, що править у романі, карає й милує (Гуцало, 1977: 7).

В. Дончик, аналізуючи діалогію, зазначав, що вона «насичена численною проблематикою, яка, дармащо поставлена в «несерйозній» формі, принагідно й побіжно, «по ходу» «розвеселеної» розповіді відзначалася суспільною гостротою й назрілістю (адміністрування, бюрократизм, псевдорекарди, штучність радянських ідеологічних норм і постулатів, національна безпам'ятність тощо)» (Дончик, 2006).

Метою нашої розвідки є дослідження природи сміху у романах П. Загребельного «Левине серце» та «Вигнання з раю», аналіз сміху як універсального життєствердного начала у творах та як світоглядної домінанти автора та героїв.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**: визначити генезу сміху у діалогії П. Загребельного; простежити, на яких рівнях у творах відбувається наслідування традицій народної сміхової культури, проаналізувати основні види комічного, що використовуються автором.

Методологія і методи дослідження

У роботі над дослідженням було використано загальнонауковий метод аналізу теоретико-методологічних джерел, культурно-історичний метод, елементи біографічного методу, а також системний підхід до аналізу художнього твору.

Результати та дискусії

Аналізуючи особливості «химерного» роману, А. Кравченко звертає увагу на те, що одним із головних завдань автора є необхідність викликати довіру у читача, що механізм їх стосунків тут «подібний до стосунків оповідача і слухача у казці, дуже складний і вимагає від письменника виняткового художнього такту» (Кравченко, 1981: 136). Так, якщо у творах інших жанрів при реалістичному письмі читач вірить авторові, то у «химерному» романі змалювання дивних, нереальних подій призводить до того, що читач не вірить у зображуване (як у казці), але все ж таки продовжує шукати прихованого змісту.

На думку дослідника, саме ця недовіра читача і спричиняє наявність другого плану розповіді, який несе в собі основне смислове навантаження та впливає на читача не безпосередньо, а опосередковано (Кравченко, 1981: 136). І щоб подолати цю дистанцію, автор використовує особливу розповідну манеру, для якої характерні іронічність, казковість, серйозно-сміховий момент, народно-святкова універсальна сміхова атмосфера. Саме це і пояснює специфіку гумору «химерного» роману.

У діалогії П. Загребельного «Левине серце» та «Вигнання з раю» ми можемо спостерігати, як майстерно автор використовує традиційні сатиричні засоби, тонку іронію і «самоіронію», добрий гумор, що виступають гранями єдиного універсального «сміхового» погляду на світ, який набуває глибокого філософського і психологічного змісту, а «за допомогою буквалізації метафори та словесних алогізмів письменник узагальнює парадоксальність внутрішнього світу людини» (Кобилко, 2017: 60).

Як зазначено в анотації до діалогії, «головні герої цієї книжки хліб, любов і сміх» (Загребельний, 1986: 456). Але якщо вирощування хліба звичне для багатьох народів, а любов процвітає усюди, то сміх в українців особливий, бо вони «сміються по-своєму, вирощують сміх у своїх степах, як і пшеницю, вже цілі віки, сміються з себе, зі скіфів, з стародавніх греків, з чортів, відьом і з світового імперіалізму»

(Загребельний, 1986: 456), і саме це й береться довести автор у своїй химерній книжці.

Події у діалогії відбуваються у селі Веселоярськ. Уже сама назва говорить нам про веселу вдачу його мешканців. Так, коли постало питання про зміну старої назви Світлоярськ на нову Веселоярськ, то головним аргументом на користь нової було те, що «народ у нас веселий, життя веселе – чом би й не Веселоярськ?» (Загребельний, 1986: 284).

Визначаючи основні риси карнавального сміху, М. Бахтін наголошував на тому, що це сміх всенародний, адже під час карнавалу сміються всі. Також дослідник вказував на те, що це сміх універсальний, адже він спрямований на все і на всіх, оскільки для учасників карнавалу весь світ є смішним, він сприймається і осягається у своєму сміховому аспекті. І нарешті, цей сміх амбівалентний: він є веселим і радісним, але, водночас, і глузливым, він висміює, він і заперечує і стверджує водночас (Бахтін, 1990: 17). Саме такий карнавальний сміх з усіма притаманними йому рисами ми бачимо на сторінках діалогії.

Герої П. Загребельного люблять сміятися самі і люблять, коли сміються інші, сміються вдома і у полі, на районних нарадах та зборах, тут навіть «небо пахне сміхом» (Загребельний, 1986: 14), адже «сміх родив споконвіку в цих степах так само щедро й ясно, як пшениця й вишні. Він жив тут вільно й незалежно, вперто заперечуючи панування суворої логіки й здорового глузду. Він перетривав усе, щоб сьогодні загриміти на всю силу, остерігаючись лиш найбільшої загрози для себе – одноманітності добробуту» (Загребельний, 1986: 7).

Складалося таке враження, що у Веселоярську не вмів сміятися тільки механізатор Самусь, «ніби йому вже при народженні зробили спеціальний укол проти сміху й дотепності, а коли він згодом про це довідався, то не обурився, а сказав спокійно і навіть не без деякого задоволення: «Все правильно»» (Загребельний, 1986: 39).

Не любив сміятися і прибувший із райцентру фізкультурник Пшонь, який згодом виявився анонімником, що довгий час псував життя молодому сільському голові Гриші Левенцю та заважав

мешканцям села будувати нове життя, він «не знав ніколи, що таке сміх, зуби вишкіряв тільки для погрози, як тигр у клітці» (Загребельний, 1986: 452).

Показовим є те, що саме «за допомогою найвипробуванішої зброї: сміху, реготу, зневаги й забуття» (Загребельний, 1986: 452) веселоярці вигнали зі свого «раю» зловісного анонімника Пшоня.

Любив сміятися, але не любив, коли сміються з нього і уповноважений з області, представник представників товариш Жмак. Коли на сільських зборах та нарадах веселоярці починали сміятися з його пропозицій, він обурювався і говорив: «Нам треба рішати серйозні питання, а не хахоньки розводити» (Загребельний, 1986: 283).

Сміх, його природа та соціальні функції стали предметом зацікавлення доктора ерудичних наук Варфоломія Кнурця, який доводив авторові, що «сміх викликається відповідними подразненнями, які можна б спрощено назвати лоскотанням, коли трактувати цю дію якнайширше» (Загребельний, 1986: 22).

І далі науковець зазначав, що ми «сміємося з метою самозахисту <...>, а розсмішити інших намагаємося для того, щоб вони теж забули про свою агресивність і зайняли оборонну позицію. Хто сміється – той не нападає. Сміх обеззброює» (Загребельний, 1986: 135-137).

Підсумовуючи свої розмірковування над сміхом та його природою Варфоломій Кнурець поважно говорить, що «сміх – це здоров'я трудящих» (Загребельний, 1986: 138).

Варто зазначити, що у самому зображенні специфічного ладу і побуту Веселоярська П. Загребельний використовує елементи народно-святкового утопізму і створює закритий світ із соціальним устроєм, що близький до ідеалу.

Так, Веселоярськ у творі «не те що передовий, а ще й взірцевий куди не кинь!» (Загребельний, 1986: 332), «не село, а якась біла казка! Рівні квартали, зелені садки, акуратні домочки, сонячні веранди, двоповерхова школа з спортзалом і басейном для плавання, величезний Будинок культури з бібліотекою і читальними залами,

колгоспна контора, будинок сільської Ради, кінотеатр, магазини, дитячі заклади, кафе» (Загребельний, 1986: 26), а «в світлоярському колгоспі, як у Ноєвому ковчезі, було все: і жито, й пшениця, й кукурудза, і соняшник, і худоба, й свині, й вівці, й коні, і кури, гуси, індики, кролі, навіть ондатри» (Загребельний, 1986: 33).

Окремо варто звернути увагу на образ автора у діалогії, адже він тут виступає як персоніфікований оповідач, що змодельований на уявленнях письменника про себе та наділений цілою низкою індивідуальних ознак самого П. Загребельного.

Автор-оповідач у діалогії носить прізвище Загребельний, свого часу працював у колгоспі, багато років живе з дружиною, має дітей. Коло зацікавлень автора-оповідача теж близьке до зацікавлень письменника, і найголовніше тут – неабияка пристрасть до історії свого народу, яку вони обидва ретельно і вперто досліджують.

Кілька років тому «автор опублікував книжечку «Левине серце». Де вона тепер? Чи навіки втонула в тій давньогрецькій річці Леті, <...> а чи, може, зачепилася за чиєсь критичне перо й розляпється незграбними кляксами в гнітючих переліках імен і назв» (Загребельний, 1986: 267).

А сьогодні автор вирішив «навзамін книжки забутої, вмираючої, замовчуваної або просто непоміченої чи недооціненої написати книжку нову в сподіванні ліпшої долі для неї» (Загребельний, 1986: 267). Так з'являється роман «Вигнання з раю» в надії на те, що літературні критики поцінують його вище, ніж попередній, адже вони «вміють гребтися в тексті, мов кури в попелі, і завжди щось там вигрібають» (Загребельний, 1986: 168).

Аналізуючи карнавальний сміх, М. Бахтін писав, що той істотно відрізняється від чистої сатири нового часу, де сатирик ставить себе поза осміюваним явищем, протиставляє себе йому і тим порушує цілісність сміхового аспекту світу, в той час «народний же амбівалентний сміх виражає погляд цілого світу у становленні, куди входить і сам той, хто сміється» (Бахтин, 1990: 17).

Показовим у цьому плані є те, що у діалогії автор сміється разом з героями, сміється з героїв, а також сміється з самого себе, що й дає підставу П. Загребельному визначати свій роман як «автопародію».

Близьким другом автора, його радником у багатьох питаннях є Варфоломій Кнурець – доктор ерудичних наук, що працює «науковим консультантом у сорока трьох міністерствах і ста двадцяти двох науково-дослідних інститутах» (Загребельний, 1986: 116)

Описуючи Варфоломія, автор зазначає, що «він справді знав усе на світі. Скільки слонів було в Ганнібала при його переході через Альпи, коли була битва при Лепанто, хто така Мюзидора, а хто такий Мелузин, що таке ентропія повідомлень, в чому полягає критерій стійкості Найквіста, яка завдовжки річка Синюха, який середній надій на корову в колгоспах Полтавської області в 1974 році, яка різниця між коралом і сералем, гогами і магогами» (Загребельний, 1986: 116).

Проте, незважаючи на такий високий рівень освіти, образ Варфоломія Кнурця все ж є комічним, оскільки знання його мертві і, опинившись у Веселоярську, де земля «промовляє до людей їхніми ж словами, любов'ю, дбанням і оберіганням» (Загребельний, 1986: 257), він «розтулив рота і... занімів» (Загребельний, 1986: 257), бо до нього земля була німа, і був він тут чужий та смішний, мертвий, наче камінь.

Також на фоні тотального «всезнайства» Варфоломія Кнурця комічними виступають епізоди, коли шановний доктор у скрутних життєвих ситуаціях виглядає абсолютно безпорадно.

Так, у «Левиному серці» є епізод, коли Дашунька вивихнула ногу, а Варфоломій Кнурець розгубився й не знав, чим допомогти дівчині. Щоб хоч якось реабілітуватися в її очах, він «кинувся до комбайнів, закликав зупинитися й допомогти, ніби в казці: «Гуси-гусенята, візьміть мене на крилята... – Хай тебе останній візьме!»» (Загребельний, 1986: 260).

У другій частині діалогії автор з гумором повідомляє нам, що Варфоломій Кнурець йде на пенсію: «Як показує веселоярівський досвід, вдячними бувають тільки нащадки, а сучасники так і норовлять

випхати цінного чоловіка на пенсію, так ніби він їм поперек горла став. Що було зроблено й з Кнурцем. Чи можна випхати на пенсію доктора ерудичних наук? Гай-гай! А кого не можна?» (Загребельний, 1986: 271).

Іронічно змальовує автор не лише науковців, а й досягнення сучасної науки, що «сьогодні пішла так далеко, що спроможна змодельовати гусака завбільшки з страуса, і вже на ньому й не пух та пір'я, а готові подушки в червоних напірниках» (Загребельний, 1986: 318) чи створити корову, яка буде давати замість молока густі вершки.

Також представлено у діалогії і цілу низку яскравих жіночих образів, які майстерно, у кращих народних традиціях, змальовані письменником. Загалом, відзначимо, що жінки у Веселоярську здебільшого незалежні, вільні й рівноправні, самодостатні, працьовиті, вродливі, з почуттям гумору. Автор говорить, що «наша українська жінка така, що од неї сам чорт утече, не те що козак (Загребельний, 1986: 29).

Втіленням усіх цих рис є зоотехнік Дашунька Порубай, яка з'явилася у Веселоярську «як зоря, і залишилася сяяти не на день і не на два, сяяла вже два роки, а вже ж і світила, а вже й сяяла! Ну де могло таке народитися? Біле, як пухнасте гусеня, як заячий хвіст спіднизу, як... На жаль, веселоярівські порівняння розходяться з літературними нормами і навести їх автор ніяк не може (Загребельний, 1986: 227).

Характер Дашуньки автор порівнює із залізником на двадцять пудів, що колись упав з неба ще у Карпів Яр і був таким міцним, що дядьки з села не змогли з дати йому ради, адже була вона «вередлива, як іноземна держава з багатими надрами» (Загребельний, 1986: 300).

За надзвичайну вроду «веселоярівські хлопці незлобиво звали Дашуньку Венера Молоська і Венера Силоська» (Загребельний, 1986: 244), а сільський представник представників Жмак, дивлячись на Дашуньчине обличчя, говорив з неприхованою заздрістю: «Сметану літрами поїдає <...> Цього Левенця обкрутила і всіх обкрутила, щоб чоловіка зробили головою» (Загребельний, 1986: 359), «суцільні чари, одур голови, міраж і фата моргана» (Загребельний, 1986: 359).

Яскраво представлена у романах П. Загребельного послідовна система перетворення імен у прізвиська, придумування яких було традиційним для української сміхової культури. Зрештою, це й не дивно, особливо «зважаючи на досить вільне поводження світлоярівців з іменами, внаслідок чого, скажімо, звичайна собі Оксана могла зватися тут Санькою, Шуркою, Сашунькою і навіть Сашкою» (Загребельний, 1986: 46).

Головний герой ділогії молодий механізатор Гриша Левенець при народженні отримав ім'я Річард, а згодом став просто Гришою, адже «від Річарда до Гришарда і до Гришка в українському селі, де перемелюються на всемогутніх жорнах мови ще й не такі слова, – відстань майже непомітна» (Загребельний, 1986: 19).

Так і ріс хлопчик Гришком, проте «хтось там не забув, що Гриша – все ж Річард за документом народження, тому в школі хлопця й продражнили Левиним Серцем за аналогією з англійським королем Річардом Левине Серце (Загребельний, 1986: 19).

Голова сільради з надзвичайно тривалим трудовим стажем має промовисте прізвисько Зновобрать, оскільки «після кожних нових виборів до місцевих Рад депутатів трудящих на першій сесії сільської Ради вставав хтось із сільських активістів і казав: «Товариші, є пропозиція на голову сільської Ради знов обрять Свиридона Карповича». Ну, оплески, одностайно, а дядька Свиридона так і прозвали: Зновобрать» (Загребельний, 1986: 22).

Є тут і дядько Обеліск, який вважає, що «давно пора знищить це старе село як клас і водрузить на його місці обеліск!» (Загребельний, 1986: 39). Зрештою, він взагалі «звик підсумовувати всі нові явища в лаконічних формулах «знищить» і «водрузить» (Загребельний, 1986: 144).

І дід Утюжок, «прозваний так карпоярівцями за свою незбориму пристрасть до прасування», він «ніколи не пропускав зборів по підготовці до чергового свята, терпляче вислуховував усіх ораторів, ждав, поки будуть висловлені всі пропозиції, а тоді брав слово і вносив завжди ту саму свою власну пропозицію: «А також погладити всі прапори!»» (Загребельний, 1986: 44).

І Вустя-Чухалка, яку так прозвали через те, що «вона щоранку найдовше чухалася по господарству. Вже всі давно були в полі, а Вустя тільки затоплювала піч. Уже люди й про обід забули, а у Вусті ще тільки закипала вода в горщику. Хоч би ж тобі ледача, розіспана якась жінка, а то жвава, непосидюча, товчється з досвітку, метушиться, бігає по хаті, нагнувшись, ліктями мало об кульші не креше, так ніби чуває боки, і все якось без пуття» (Загребельний, 1986: 63).

Наділяючи своїх героїв прізвиськами, не обійшов увагою автор і дівочу вроду. Так, у романі є дві сільські сестри-красуні «Нилька й Милька, прозвані не знати й ким Смачними Кабачечками, бо дівчата були справді такі ніжні, пещені і білотілі, ніби Гайдук їх ще з колиски обкладав хроном та петрушкою, купав у любистку і годував тими незнаними травами, що ними харчуються птиці небесні, а до революції споживали і янголя, поки їх не усунули, як пережиток» (Загребельний, 1986: 70).

Ще є у дилогії ціла низка героїв з промовистими прізвиськами: Багатогаласу, Безкоровайний, Безтурботний, Верещака, Крикливий, Кодонкретний, а представники сільської опозиції носять прізвиська Благородного й Первородного, Інтригана й Хулігана, Таксобі й Нітудинісюди.

Отже, активне використання у творах прізвиськ дозволяє письменнику не лише влучно схарактеризувати героїв за рисами вдачі чи зовнішністю, а й створити сміхову атмосферу.

У дилогії також ясно представлені кумедні епізоди, що в гумористичному, а під час навіть фантастичному ключі, змальовують буденне життя веселоярців. Наприклад, сільський голова Гриша Левенець, втікаючи від сільської опозиції, від «стотурботного» дня, перетворюється на барвистого паперового змія з довжелезним хвостом і сміючись вистрибує у вікно.

Свійські тварини у Веселоярську теж під час поводять себе досить несподівано, чим дивують і розважають не лише мешканців села, а й читачів. Так, свиня, що вирвалася у Гриші на свободу, порозганяла з тину курей і горобців, а потім розідрала навіл і забруднила підручник

географії, про що автор з гумором говорить, що «страшно подумати, що може натворити навіть одна темна й тупа свиня, простромивши своє немите рило в науку» (Загребельний, 1986: 55).

Дивно поводить себе і коза Мальфeya, яка зжувала три капелюхи гостей, що приїхали до Веселоярська на міжрайонну нараду по благоустрою села. Лишилися від капелюхів тільки чорні муарові стрічки, які коза акуратно порозкладала на лавці.

Також слід звернути увагу й на те, що гумористичність оповіді реалізується й через вербалізацію у мові героїв і самого автора прислів'їв та приказок, що рясно представлені у творі: «гуртом і батька добре бити» (Загребельний, 1986: 22), «коли б знав, де впасти, то соломки б підстелив» (Загребельний, 1986: 61), «серцю не накажеш» (Загребельний, 1986: 73), «ластівки літають, бо літається» (Загребельний, 1986: 73), «живий думає про живе» (Загребельний, 1986: 86), «не завжди воно все ставалося, як бажалося» (Загребельний, 1986: 100), «чорти його бери» (Загребельний, 1986: 139), «не стрибай поперед батька в пекло» (Загребельний, 1986: 217) та багато інших.

Висновки

Романи П. Загребельного «Левине серце» та «Вигнання з раю» займають помітне місце в українській «химерній» прозі, для якої було органічним використання сміху як універсального життєствердного начала та основи світогляду героїв.

Ми простежили, як органічно і струнко поєднуються у діалогії елементи народно-святкового українського фольклору з реалістичним змалюванням життя у колгоспному селі. Проаналізувавши тексти романів, ми дійшли висновку, що сміх у романах П. Загребельного бере свої витoki у традиціях народної сміхової культури, йому, як сміху карнавальному, підпорядковано все: і герої, і ситуації, і сам автор.

Розглянувши образну систему романів, ми дійшли висновку, що П. Загребельний у діалогії створює цілу низку гумористично змалюваних образів, що уособлюють як позитивні, так і негативні риси українського народного характеру. Використання у мові діалогії

просторічної лексики, що виявляється в доборі імен і прізвищ головних героїв, активному використанні прізвиськ, прислів'їв, приказок, гумористичних висловів поєднує сміх у тексті з народною сміховою культурою.

Іронічна манера письма, використана автором у діалогії, допомагає йому створити своєрідні «веселі» обставини, що по-новому, крізь призму сміху і гумору змальовують звичайне життя й розкривають несподівані риси людської психології.

Отже, сміх П. Загребельного – це позитивний, світлий сміх, що виріс на ґрунті народної сміхової культури.

Література

- Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Худ. литература.
- Галацька, В.Л. *Образна еволюція фольклорного елемента у романі П. Загребельного «Левине серце»*. Режим доступу: http://www.confcontact.com/2013-rol-ukrainovedeniya/4_galatska.htm
- Горнятко-Шумилович, А.Й. (1999). *Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів.
- Гуцало, Є.Ф. (1977). Роман, де владарює сміх. *Літературна Україна*, 15 листопада, 7.
- Дончик, В.Г. Загребельний Павло Архипович. *Енциклопедія Сучасної України*. Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15239
- Загребельний, П.А. (1986). *Вигнання з раю*. Київ: Радянський письменник.
- Кобилко, Н.А. (2017). Гумор як джерело «химерності» української літератури другої половини ХХ століття. *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі*. Збірник матеріалів конференції, 28-29 вересня, 59–61.
- Кравченко, А.Є. (1981). Загадка «химерного роману»? *Дніпро*, № 5, 134–138.
- Кравченко, А.Є. (1982). Химерний роман і фольклор. *Рад. літературознавство*, № 4, 57–62.

- Кравченко, А.Є. (1988). *Художня умовність в українській радянській прозі*. Київ: Наукова думка.
- Погрибный, А.Г. (1980). Мода? Новация? Закономерность? О «химерном» романе в украинской прозе. *Литературное обозрение*, № 2, 24–28.
- Чайковська, В.Т. (2006). Українська химерна проза: історія народження терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* (26), 79–82.

References

- Bahtin, M.M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa*. Moskva: Hud. Literatura [in Russian].
- Halatska, V.L. *Obrazna evoliutsiia folklornoho elementa u romani P. Zahrebelnoho «Levyne sertse»*. Rezhym dostupu: http://www.confcontact.com/2013-rol-ukrainovedeniya/4_galatska.htm
- Horniatko-Shumylovych, A.I. (1999). *Intelektualizm prozy Valerii Shevchuka*. Avto-ref. dys. kand. filol. nauk. Lviv [in Ukrainian].
- Hutsalo, Ye.F. (1977). Roman, de vladariuie smikh. *Literaturna Ukraina*, 15 lystopada, 7 [in Ukrainian].
- Donchuk, V.H. Zahrebelnyi Pavlo Arkhypovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Rezhym dostupu: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15239
- Zahrebelnyi, P.A. (1986). *Vyhnannia z raiu*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
- Kobylko, N.A. (2017). Humor yak dzherelo «khymernosti» ukrainskoi literatury druhoi polovyny KhKh stolittia. *Vid smishnoho do velykoho: fenomen komichnoho v literaturi ta kulturi*. Zbirnyk materialiv konferentsii, 28-29 veresnia, 59–61 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A.Ie. (1981). Zahadka «khymernoho romanu»? *Dnipro*, № 5, 134–138 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A.Ie. (1982). Khymernyi roman i folklor. *Rad. literaturoznavstvo*, № 4, 57–62 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A.Ie. (1988). *Khudozhnia umovnist v ukrainskii radianskii prozi*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

- Pogribnuy, A.G. (1980). *Moda? Novaciya? Zakonomernost'?* О «himernom» romane v ukrainskoj proze. *Literaturnoe obozrenie*, № 2, 24-28 [in Russian].
- Chaikovska, V.T. (2006). *Ukrainska khymerna proza: istoriia narodzhennia termina. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka* (26), 79-82 [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 14 квітня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 27 травня 2021 року

Інформація про автора

Чередниченко Ольга Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: olga.cherednichenko04@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0238-2036>

Рецензенти

Наукових записок Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство

Мельников Ростислав Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Разуменко Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Сподарець Надія Вікторівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова (Україна, м. Одеса);

Строев Олександр Федорович – доктор філологічних наук, професор загального та порівняльного літературознавства Університету Нова Сорбонна Париж 3 (Франція, м. Париж);

Халанська Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Хоменко Галина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків).

Наукове видання

**Наукові записки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди**

**Літературознавство
2021, вип. 1 (97)**

Засновник:

Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Україна, 61002 м. Харків, вул. Алчевських, 29
Електронну версію збірника розміщено на сайті:
<http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature>
E-mail: scientificmagazine@ukr.net

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 15545–4017 ПР

Підписано до друку 4.06.21. Формат 60Ч84 1/16
Наклад 300 прим. Друк. арк. 10,0

