

Бердянський державний педагогічний університет  
Міністерство освіти і науки України

Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЧИК ДЕНИС ЧАБОВИЧ**

УДК 821.161.2=111-3-4.091"176/185":801.631.5

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЖАНРОВІ СИСТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ ТА АНГЛІЙСЬКОЇ ПРОЗИ  
КІНЦЯ XVIII – СЕРЕДИНИ XIX СТ.:  
ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ ТА ПОЕТИКИ**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_ Д. Ч. Чик

Науковий консультант Зарва Вікторія Анатоліївна, доктор філологічних наук, професор

Київ – 2018

## АНОТАЦІЯ

*Чик Денис.* Жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст.: проблеми типології та поетики. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». – Бердянський державний педагогічний університет Міністерства освіти і науки України, Бердянськ. Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України, Київ, 2018.

У дисертації досліджено типологічні закономірності та відмінності жанрових систем української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. на матеріалі творів українських (В. Наріжний, О. Сомов, М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, П. Куліш, Т. Шевченко, О. Стороженко та ін.) і англійських письменників (М. Г. Льюїс, Е. Редкліф, Дж. Остен, Дж. Морьє, М. Еджворт, В. Скотт, Ч. Діккенс, В. М. Теккерей, Е. Гаскелл та ін.) кінця XVIII – середини XIX ст. Цілісний і комплексний аналіз проблем типології та поетики жанрових систем в українській і англійській прозі кінця XVIII – середини XIX ст. здійснено із застосуванням системно-синергетичної концепції.

*Жанрова система* в дослідженні означається як сукупність жанрів у межах окремої літератури на певному історико-культурному етапі, які перебувають у складних взаємозв'язках один з одним та із зовнішніми системами суспільства та мистецтв. Доведено, що прискорений розвиток української літератури в першій половині та середині XIX ст. був певним стрибком – «культурним вибухом», за термінологією Ю. Лотмана. «Вибуховий» розвиток української прози розглянуто як перший крок до постання її дисипативної системи жанрів. Відповідна самоорганізація та подальша еволюція жанрової системи передбачає такі основні канали обміну інформацією з іншими системами: трансплантація «чужих» жанрів на національний ґрунт, архетипна

основа (взаємозв'язок зі сферою несвідомого), а також спонтанна активність і контакти (відкрита комунікація) з позалітературними системами. Параметрами порядку, які детермінують ієрархію зв'язків в жанрових системах літератури, є мова, національний характер, культура, історія, традиція, імперська політика.

Запропоновано перегляд канону української літератури першої половини XIX ст. як інтеграційної літератури з адаптивною, диференційною, конвергенційною, білітературною, асиміляційною типологічними групами.

Простежено, що типологічно близькими до англійської преромантичної (М. Г. Льюїс) і романтичної прози (В. Г. Айрленд, В. Скотт) є різножанрові твори М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Антонія Погорельського, О. Сомова. Зближує ці тексти наявність демонічних образів відьом і фамільярів, топосів відьомського шабашу, мотиву випадкового потрапляння людини на відьомський шабаш. Жанротворчим мотивом у прозі М. Г. Льюїса і Г. Квітки-Основ'яненка виступає мотив інцесту, ініціатором якого є антигерой.

На підставі порівняльно-типологічного зіставлення фейлетонів Г. Квітки-Основ'яненка та В. М. Теккерера спостережено близькість авторських позицій стосовно популярних серед масового читача естетично невартих творів. Іншим підґрунтям для типологічної близькості в малих прозових жанрах є увага письменників до фактографічного зображення повсякденного життя, особливо жителів урбаністичних топосів («фізіологічні нариси» Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та Ч. Діккенса).

У структурах жанрових систем української та англійської літератури виокремлено жанрові різновиди крутійського роману, роману виховання, роману сервантесівського типу, історичного роману та сімейної хроніки.

Для крутійських романів «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка та «The Luck of Barry Lyndon» В. М. Теккерера характерні присутність жанрової пам'яті пікарески, дотримання історизму в художньому освоєнні дійсності, актуалізація мотиву антивиховання.

Для Bildungsroman'ів «Аристион, или Перевоспитание» В. Наріжного та «The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy» В. М. Теккерея, попри певні істотні жанрові трансформації, характерним є оприявлення архетипної основи – наявність архетипів Мудрого Старого, трикстера та героя, архетипний образ блудного сина.

Романами сервантесівського типу в українській і англійській літературах першої половини ХІХ ст. – «романами великої дороги» – можна вважати «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка, «Мертвые души» М. Гоголя, «The Adventures of Hajji Baba of Ispahan» Дж. Морье та «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса.

В історичних романах «Михайло Чарнышенко или Малороссия восемьдесят лет назад» і «The Antiquary» П. Куліш і В. Скотт творять власні національні міфи – при цьому збіжними є не лише історичні, а й індивідуально-психологічні відповідності. В історичних романах «Братья-близнецы» О. Стороженка та «The History of Henry Esmond, Esq. ...» В. М. Теккерея розгортаються сатиричні трагедії, в яких представлено імперські версії консервативних ідеологій.

Типологічно близькою є розробка стереотипних образів євреїв як жанротвірних елементів у творах О. Сомова, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Є. Гребінки й англійських прозаїків В. Скотта та Ч. Діккенса.

Сімейні хроніки Г. Квітки-Основ'яненка і Марії Еджворт демонструють зацікавлення письменників глибинними процесами змін в спільнотах Ірландії та України другої половини ХVІІІ ст.

У романі «Oliver Twist» Ч. Діккенса та повісті «Близнецы» Т. Шевченка наявні жанрові ознаки педагогічного роману: в обох творах спостерігаємо розгортання авторських експериментів – головних героїв поміщено в конкретні педагогічні умови. Важливим складником використання розбійницької теми в повісті «Варнак» Т. Шевченка та романі «Mary Barton: A Tale of Manchester Life» Елізабет Гаскелл став мотив соціальної помсти, який

має для цих текстів важливу функціональну та жанротворчу вагу. У повісті «Наймичка» Т. Шевченка та романі «Ruth» Елізабет Гаскелл порушено доволі дражливу для суспільства Російської та Британської імперій тему ставлення до покритки та створення для неї особливого соціального статусу. Типологічні паралелі свідчать про наближення повісті «Несчастный» Т. Шевченка до жанрового канону сенсаційного роману, що доведено через зіставлення з романом «Lady Audley's Secret» Мері Е. Бреддон. Проаналізовані сенсаційні твори є інверсією сімейного роману, а зображена в них сімейна ідилія є набором симулякрів, які не відповідають дійсності. У біографічних *Künstlerroman*'ах – повісті «Художник» Т. Шевченка та романі «The Newcomes» В. М. Теккеря – можна зауважити ряд відповідностей у конструюванні образу фатальної жінки, котра руйнує життєві плани художника. Повість «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка та роман Джейн Остен «Persuasion» можуть бути прочитані як «садибні романи» з відповідними жанровими ознаками.

Визначаючи провідні етапи генези жанрової парадигми української новочасної прози, було встановлено типологічні відповідності в жанровій орієнтованості українських і англійських прозаїків кінця XVIII – середини XIX ст. Попри виразні прояви національної ідентичності, акцент на власному фольклорі, історії та культурі, запізнільність постання новочасної літератури в підневільних умовах колоніального існування, жанрова система української літератури досліджуваного періоду демонструє багато спільних рис у активізації та моделюванні жанрових різновидів прози, які проявляються та увиразняються під час типологічного зіставлення та порівняння з відповідною панорамою розвитку жанрів у англійській літературі.

**Ключові слова:** жанрова система, жанр, жанрова модель, типологія, системно-синергетичний підхід, проза.

## SUMMARY

**Chyk Denys.** The Genre Systems of Ukrainian and English Prose of the Late XVIII – the Middle of the XIX Century: Problems of Typology and Poetics. – The qualifying scientific work on the manuscript's rights.

Thesis for a Doctoral Degree in Philology on Specialty 10.01.05 – Comparative Literature. – Berdiansk State Pedagogical University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Berdiansk. Kyiv National Taras Shevchenko University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2018.

In the thesis, the typological patterns of and differences between Ukrainian and English prose genre systems of the end of the XVIII – the middle of the XIX century are studied on the basis of the Ukrainian (V. Narizhnyi, O. Somov, M. Gogol, G. Kvitka-Osnovianenko, Ye. Grebinka, P. Kulish, T. Shevchenko, O. Storozhenko et al.) and English prose (M. G. Lewis, A. Radcliffe, J. Austen, J. Morier, M. Edgeworth, W. Scott, Ch. Dickens, W. M. Thackeray, E. Gaskell et al.) of the end of the XVIII – the middle of the XIX century. The integral and comprehensive analysis of the typology and poetics problems of genre systems in the Ukrainian and English prose of the late XVIII – the middle of the XIX century has been carried out using a systemic-synergistic approach.

In the research, the genre system is defined as a set of genres within a separate literature at a certain historical and cultural stage which is in complex interconnections with each other and external social and artistic systems. It is proved that the accelerated development of Ukrainian literature in the first half and the middle of the XIX century was a definite “leap” – the “cultural explosion”, according to Yu. Lotman. The “explosive” development of Ukrainian prose is considered as the first step towards the establishment of its dissipative genre system. The appropriate self-organization and further evolution of the genre system provide the following major channels for the information exchange with other systems: the transplantation of “foreign” genres on the national “soil”, the archetypal basis (interrelation with the unconscious sphere), as well as spontaneous activity and con-

tacts (open communication) with non-literary systems. The order parameters that determine the connections hierarchy in genre systems of literature are language, national character, culture, history, tradition, and imperial politics.

The revision of the Ukrainian literature canon of the first half of the XIX century is proposed. The Ukrainian literature is considered as an integrative one with adaptive, differential, convergentive, biliterary, and assimilative typological groups.

It is traced that the works of M. Gogol, G. Kvitka-Osnovianenko, Antony Pogorelskiy, and O. Somov are typologically close to the English pre-romantic (M. G. Lewis) and romantic prose (W. H. Ireland, W. Scott). These texts are brought together by the presence of demonic images of the witches and familiars, the topoi of the Witches' Sabbath, and the motive of the accidental exposure of man to the Witches' Sabbath. The motive of an incest, the initiator of which is the antihero, is genre-making in the prose of M. G. Lewis and G. Kvitka-Osnovianenko.

On the basis of the comparative-typological comparison of the satires of G. Kvitka-Osnovianenko and W. M. Thackeray, the proximity of authors' positions to the popular aesthetically non-valuable works among the mass reader is observed. Another basis for typological proximity in small prose genres is the attention of writers to factual images of everyday life, especially the inhabitants of the urbanized topoi ("physiological essays" by G. Kvitka-Osnovianenko, Ye. Grebinka, and Ch. Dickens).

In the structures of genre systems of Ukrainian and English literatures, genre varieties of the picaresque novel, the Bildungsroman, the novel of the Cervantes type, the historical novel, and the family chronicle are singled out.

Picaresque novels "The Life and Adventures of Petro Stepanov, Son of Stolbikov, a Landowner in Three Governorates. Manuscript of the XVIII century" by G. Kvitka-Osnovianenko and "The Luck of Barry Lyndon" by W. M. Thackeray are characterized by the presence of the "genre reminiscence" of picaresque, the

observance of historicism in the artistic mastering of reality, and the actualization of the anti-upbringing motive.

Bildungsromans “Aristion, or Re-education” by V. Narizhnyi and “The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy” by W. M. Thackeray, despite some essential genre transformations, are characterized by the reflection of the archetypal basis – the archetypes of the wise old man, the trickster and the hero, and the archetypal image of the prodigal son.

“The Life and Adventures of Petro Stepanov, Son of Stolbikov, a Landowner in Three Governorates. Manuscript of the XVIII century” by G. Kvitka-Osnovianenko, “The Wanderings of Chichikov, or Dead Souls. A Poem” by M. Gogol, “The Adventures of Hajji Baba of Ispahan” by J. Morier and “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” by Ch. Dickens may be considered as the novels of the Cervantes type, “novels of the great road”, in the Ukrainian and English literatures of the first half of the XIX century.

In historical novels “Mykhailo Charnyshenko, or Little Russia Eighty Years Ago” by P. Kulish and “The Antiquary” by W. Scott, the authors create their own national myths – in this case, not only historical, but also individual-psychological correspondences are convergent. Historical novels “The Twin Brothers” by O. Storozhenko and “The History of Henry Esmond, Esq. ... ” by W. M. Thackeray are satirical tragedies in which imperial versions of conservative ideologies are represented.

Stereotypical images of Jews as genre-forming elements are typologically close in the works of O. Somov, G. Kvitka-Osnovianenko, P. Kulish, Ye. Grebinka and W. Scott and Ch. Dickens.

Family chronicles by G. Kvitka-Osnovianenko and Maria Edgeworth show writers’ interest in deep changes in the communities of Ireland and Ukraine in the second half of the XVIII century.

In the novel “Oliver Twist” by Ch. Dickens and the story “The Twins” by T. Shevchenko, there are genre features of the pedagogical novel: in both works, one can observe the development of authors’ experiments – the main heroes are



placed in specific pedagogical circumstances. The motive of social revenge is defined as an important component of the robbery theme's use in T. Shevchenko's "The Convict" and Elizabeth Gaskell's "Mary Barton: A Tale of Manchester Life". The motive has an important functional and genre importance for these texts. In "The Domestic" by T. Shevchenko and "Ruth" by Elizabeth Gaskell, the aggravating theme of attitude towards the defiled mothers and the creation of a special social status for them in the societies of the Russian and British empires is raised. Typological parallels show the approximation of T. Shevchenko's story "The Unhappy Man" to the sensational novel genre's canon, which is proved by the comparison with the novel "Lady Audley's Secret" by M. E. Braddon. The analyzed sensational works are inversions of the family novel, and the family idyll depicted in them is a set of simulacres that do not correspond to reality. In biographical *Künstlerromans* – the story "The Artist" by T. Shevchenko and the novel "The Newcomes" by W. M. Thackeray – there is a number of matches in the fatal woman image constructing that destroys the life plans of the artists. "The Pleasurable Journey and Not Without Morality" by T. Shevchenko and "Persuasion" by Jane Austen can be read as country house novels with corresponding genre features.

In the process of determining important stages of the genre paradigm of Ukrainian contemporary prose's genesis, typological correspondences in genre orientations of Ukrainian and English prose writers of the end of the XVIII – the middle of the XIX century were found. Despite expressive manifestations of national identity, the emphasis on their own folklore, history and culture, and the delay in the production of modern literature in bondage conditions of colonial existence, the genre system of Ukrainian literature of the period under study demonstrates many common features in the activation and modelling of genre varieties of prose with the corresponding genre panorama in the English literature.

**Key words:** genre system, genre, genre model, typology, systemic-synergistic approach, prose.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Монографія

Чик Д. *Longo sed proximus intervallo*: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. : монографія / [наук. ред. В. А. Зарва]. Хмельницький : ФОП Цюпак А. А., 2017. 356 с.

### Статті в наукових фахових виданнях України

1. Чик Д. «Світ навпаки»: поетика карнавалізованої романістики Г. Квітки-Основ'яненка // Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук. праць / редкол. : Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.]. Київ : Твім інтер, 2009. Вип. 33. Ч. 2. С. 409–416.

2. Чик Д. Ч. Рецепція роману В. Скотта «The Heart of Mid-Lothian» у повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка» // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог : Національний ун-т «Острозька академія», 2010. Вип. 15. С. 304–312.

3. Чик Д. Ч. Пародіювання топосу готичного замку у прозі Г. Квітки-Основ'яненка та Дж. Остен // Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика та літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет, 2010. Вип. XXIII. Ч. IV. С. 39–47.

4. Чик Д. Ч. Образ «благородного розбійника» в українській та англійській прозі I-ї пол. XIX ст. // Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика та літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет, 2011. Вип. XXIV. Ч. I. С. 186–195.

5. Чик Д. Форми протиставлення «центру» і «периферії» у романі «Монастырка» Антонія Погорельського // *Studia methodologica*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. № 32. С. 222–226.

6. Чик Д. Ч. Жанрова специфіка «фізіологічного нарису» в україн-

ській та англійській літературі I пол. XIX ст. // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острого : Національний ун-т «Острозька академія», 2012. Вип. 27. С. 317–320.

7. Чик Д. Ч. Образ Іншого в українському і англійському фейлетоні I-ї пол. XIX ст. // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. 2012. № 13 (238). С. 137–142.

8. Чик Д. Ч. Трансформації архетипного образу блудного сина в українській та англійській літературі першої половини XIX ст. // Наукові праці: науково-методичний журнал. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. Вип. 210. Т. 222. Філологія. Літературознавство. 2013. С. 43–46.

9. Чик Д. Ч. Жанр фейлетону у творчості Г. Квітки: проблематика і поетика // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки / [гол. ред. В. С. Курило]. 2013. № 4 (263). Ч. II. С. 84–92.

10. Чик Д. Ч. *Ex providentia majōrum*: жанровий різновид сімейного роману-хроніки в англійській та українській літературі I-ї половини XIX ст. // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: філологія : зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : Видавець Ткачук О. В., 2014. Вип. I. С. 167–176.

11. Чик Д. Ч. «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша та романи В. Скотта: проблеми рецептивної та компаративної поетики // Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки / [гол. ред. П. І. Білоусенко]. 2014. № 2. С. 265–275.

12. Чик Д. Ч. Реконструкція історії у сімейному романі-хроніці в англійській та українській літературі I-ї половини XIX ст. (М. Еджворт, Г. Квітка-Основ'яненко) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: Серія: філологія / [відп. ред. Ю. М. Безхутрий]. 2014. Вип. 70. № 1107. С. 229–233.

13. Чик Д. Ч. Жанрова специфіка «роману великої дороги»: проблеми поетики та типології // Література в контексті культури : зб. наук. праць /

ред. кол. : В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін.). 2015. Вип. 26. С. 325–332.

14. Чик Д. Ч. Поняття жанрової системи у сучасній літературознавчій теорії // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : зб. наук. праць / за ред. О. С. Філатової. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. № 1 (15). 2015. С. 230–235.

15. Чик Д. *Sine prece, sine pretio, sine rosulo?*: вибори як подія в сюжеті «роману великої дороги» Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. Луцьк : Вежа-Друк, 2015. Вип. 19. С. 289–300.

16. Чик Д. Жанротвірна функція хронотопу шляху в англійському й українському сатиричному «романі великої дороги» першої половини ХІХ ст. // Мандрівець. 2015. № 4 (118). С. 23–28.

17. Чик Д. Мотив інцесту в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Ложные понятия» та романі М. Г. Люїса «The Monk: A Romance» // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філологічні науки) / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка ; редкол.: О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. Київ : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2015. № 6. С. 150–153.

18. Чик Д. Жанр крутійського роману у творчості Г. Квітки-Основ'яненка і В. Теккерея // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки). Херсон : Херсонський державний університет, 2015. Вип. LXIII. С. 106–110.

19. Чик Д. Ч. Мотив соціальної помсти в соціально-психологічній прозі Т. Шевченка та Е. Гаскелл // Слово і Час. 2016. № 5 (665), травень. С. 13–25.

20. Чик Д. Ч. Мапа подорожі: мономіф як сюжетна модель в англійському й українському сатиричному «романі великої дороги» першої половини ХІХ ст. // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : ФО-П Тка-

чук О. В., 2016. Вип. IX. С. 223–233.

21. Чик Д. Ч. Типологія мотиву соціальної стигматизації в повісті «Наймичка» Т. Шевченка та романі «Ruth» Е. Гаскелл // Наукові праці: науково-методичний журнал. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. Вип. 265. Т. 277. Філологія. Літературознавство. 2016. С. 105–110.

22. Чик Д. Ч. Наратив повсякденності: «садибні романи» «Persuasion» Дж. Остен і «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка // Синопис: текст, контекст, медіа. 2016. № 4 (16). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/221> (дата звернення: 05.12.2016).

23. Чик Д. Біографічний Künstlerroman в українській і англійській літературі середини XIX ст. (Т. Шевченко, В. Теккерей) // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2016. Вип. 23-25. С. 459–475.

24. Чик Д. Ч. Пригоди та звичаї на тлі імперій: жанрові особливості романів «The History of Henry Esmond, Esq.» В. М. Теккерея та «Братья-близнецы» О. Стороженка // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 256–264.

### **Статті в наукових виданнях України,**

#### **які входять до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Чик Д. Ч. Відьма у місті, в селі, на горі та в небі: типологія відьомства в українській і англійській літературі першої половини XIX ст. // Кременецькі компаративні студії : [науковий часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В.]. 2015. Вип. V. Т. 1. С. 230–243.

2. Чик Д. Ч. Повість «Несчастный» Т. Шевченка і вікторіанський сенсаційний роман: типологія жанру // Кременецькі компаративні студії : [науковий часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В.]. 2016. Вип. VI. Т. 1. С. 289–306.

### Статті в закордонних наукових періодичних виданнях

1. Чик Д. Ч. Архетип мудрого старика в українському і англійському романі виховання першої половини XIX в. // Вестник Университета Российской академии образования. 2014. № 1 (69). С. 102–111.
2. Чик Д. Стереотип єврея в українському і англійському історическому романі I-й половини XIX в. // *Studia Rossica Gedanensia*. 2015. # 2. С. 267–278.
3. Czyk D. Powieści Pantelejmona Kulisza i Waltera Scotta z początkowego okresu ich twórczości: typologia psychologizmu // *Zagadnienia Rodzajów Literackich / The Problems of Literary Genres*. 2015. # 58. Z. 1 (115). S. 111–120.
4. Czyk D. Mitologizowanie toposu uczty w powieściach „Castle Rackrent” M. Edgeworth i „Pan Chalawski” H. Kwitki-Osnowianenki // *Porównania*. 2015. Nr 17. S. 215–225.
5. Чик Д. «Занимательная география»: типология конструирования географических образов в украинском и английском «романе большой дороги» первой половины XIX в. // *Studia Rossica Gedanensia*. 2016. # 3. С. 307–319.

### Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дослідження

1. Чик Д. Термін «жанрова система» у теоретичних концепціях ХХ ст.: синергетичне перепрочитання // *Європейська наука та освіта: пріоритети, напрями та перспективи розвитку* : [матеріали міжнародної наукової конференції] / за заг. ред. Прокіпчука І. М., Бабій Н. Б. Кременець : ВЦ КОГПА ім. Тараса Шевченка, 2015. С. 24–34.
2. Чик Д. *Cherchez la femme*: топос ордалії в українській і англійській літературі першої половини XIX ст. // *Дунайські наукові читання: європейський вимір і регіональний контекст* : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 75-річчю Ізмаїльського державного гу-

манітарного університету (15-17 жовтня 2015 р.). Ізмаїл : РВВ ІДГУ, «СМИЛ», 2015. Т. 2 : Філологія. Мистецтвознавство. С. 173–175.

**Наукові праці, які додатково відображають  
наукові результати дисертації**

1. Чик Д. Ревізія готичної містики у прозі Ф. Грільпарцера і Г. Квітки-Основ'яненка // Питання літературознавства: науковий збірник / [гол. ред. О. В. Червінська]. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2011. Вип. 83. С. 270–277.

2. Чик Д. Апологія патріотизму: образ француза у прозовій творчості Г. Квітки-Основ'яненка // Актуальні проблеми гуманітарної освіти : [зб. наук. праць / за заг. ред. канд. фіз.-мат. н., проф. Ломаковича А. М.]. Кременець : РВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2012. С. 122–125.

3. Чик Д. Топос столичного міста у «фізіологічних нарисах» Є. Гребінки, Ч. Діккенса та В. Теккерея // Євген Гребінка в крайовому, українському та світовому літературно-мистецькому контексті : зб. наукових статей. Полтава : ПДПУ, 2012. С. 261–270.

4. Чик Д. Ч. «Фізіологічний нарис» В. Даля і Ч. Діккенса: компаративний аспект // В. И. Даль в мировой культуре : сб. науч. работ. Часть третья. Луганск–Москва : ВГУ им. В. Даля, 2014. С. 190–201.

5. Чик Д. Ч. Семіотичний підхід до жанрових систем: проблеми термінологічного означення // Актуальні проблеми літературознавчої термінології : науковий збірник / відп. ред. Є. М. Васильєв. Рівне : О. Зень, 2015. С. 90–94.

6. Чик Д. Ч. Українська проза першої пол. ХІХ ст.: проблема (ре)формування канону // Буття канону : збірник наукових праць / Відділ слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; упор. Н. М. Сквіра ; відп. ред. П. В. Михед. Ніжин : ФОО «Лук'яненко В. В.», 2016. С. 399–415.

7. Чик Д. Жінка як випробування: femme fatale у повісті «Худож-

ник» Т. Шевченка та романі «The Newcomes» В. Теккерея // Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск 4 / Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. В. Козлик. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. С. 86–96.

8. Чик Д. Новочасне мораліте про небезпечне виховання: модифікація педагогічного роману в романі «Oliver Twist» Ч. Діккенса та повісті «Близнецы» Т. Шевченка // Зарубіжна література в школах України. 2016. № 12. С. 48–55.



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	20
<b>РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВА СИСТЕМА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ТА МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ</b> .....	32
1.1. Жанрова система: проблеми наукової ідентифікації та інтерпретації.....	32
1.2. Синергетична концепція жанрової системи.....	48
1.3. Прозовий дискурс української літератури кінця XVIII – середини XIX ст.: проблема формування канону.....	69
1.4. Становлення системи прозових жанрів в українській літературі кінця XVIII – середини XIX ст.: методологія прочитання.....	84
Висновки до розділу 1.....	97
<b>РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ПОВІСТЬ І МАЛА ПРОЗА ТА АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА КІНЦЯ XVIII – СЕРЕДИНИ XIX СТ.: ЖАНРОВІ АСПЕКТИ</b> .....	100
2.1. Рецепція роману «The Heart of Mid-Lothian» В. Скотта в повісті «Козир-дівка» Г. Квітки-Основ'яненка.....	100
2.2. Образ «благородного розбійника» в українській та англійській романтичній прозі першої половини – середини XIX ст. ....	108
2.3. Пародіювання топосу готичного замку у прозі Г. Квітки-Основ'яненка та Джейн Остен.....	120
2.4. Топос відьомства в українській і англійській прозі кінця XVIII – першої половини XIX ст. ....	126
2.5. Мотив інцесту як жанровий маркер у «кримінальній» прозі української та англійської літератур кінця XVIII – першої половини XIX ст. (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Г. Льюїс).....	143
2.6. Жанр фейлетону в українській і англійській літературах першої половини XIX ст. ....	156

2.7. Жанрова специфіка «фізіологічного нарису» в українській та англійській літературах першої половини ХІХ ст. ....	167
Висновки до розділу 2.....	176
<b>РОЗДІЛ 3. РОМАН В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ КІНЦЯ ХVІІІ – СЕРЕДИНИ ХІХ СТ.: ПОЕТИКА, ТИПОЛОГІЯ ТА МОДИФІКАЦІЇ.....</b>	<b>180</b>
3.1. Специфіка жанру крутійського роману (Г. Квітка-Основ'яненко, В. М. Теккерей).....	180
3.2. Міфологічний код романів виховання «Аристион, или Перевоспитание» В. Наріжного та «The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy» В. М. Теккерей.....	190
3.3. Жанровий різновид «роману великої дороги» в українській і англійській літературах першої половини ХІХ ст. ....	206
3.3.1. Жанрова специфіка «роману великої дороги».....	206
3.3.2. Жанротвірні функції хронотопу шляху.....	212
3.3.3. Типологія конструювання географічних образів.....	224
3.3.4. Мономіф як сюжетна модель.....	231
3.3.5. Вибори як подія в сюжеті «роману великої дороги» Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса.....	242
3.4. Жанрові особливості українського й англійського історичного роману першої половини – середини ХІХ ст. ....	251
3.4.1. «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша та романи В. Скотта: проблеми рецептивної та компаративної поетики.....	251
3.4.2. Тематичні маркери імперської версії історії в романах «Братья-близнецы» О. Стороженка та «The History of Henry Esmond, Esq.» В. М. Теккерей.....	266
3.5. Жанротвірність стереотипного образу єврея в українській і англійській прозі першої половини – середини ХІХ ст.....	279
3.6. Жанровий різновид сімейного роману-хроніки в українській та	

англійській літературі першої половини ХІХ ст.: Г. Квітка-Основ'яненко і Марія Еджворт .....	294
Висновки до розділу 3.....	316
<b>РОЗДІЛ 4. ПОВІСТІ Т. ШЕВЧЕНКА Й АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ – СЕРЕДИНИ ХІХ СТ.: НАБЛИЖЕННЯ ТА ТИПОЛОГІЯ.....</b>	<b>320</b>
4.1. Модифікація педагогічного роману (на матеріалі роману «Oliver Twist» Ч. Діккенса та повісті «Близнець» Т. Шевченка).....	320
4.2. Соціальні повісті Т. Шевченка та романи Елізабет Гаскелл: художня трансформація жанротвірних мотивів.....	337
4.2.1. Мотив соціальної помсти в соціально-психологічній прозі Т. Шевченка та Елізабет Гаскелл.....	337
4.2.2. Типологія мотиву соціальної стигматизації в повісті «Наймичка» Т. Шевченка та романі «Ruth» Елізабет Гаскелл.....	353
4.3. Вікторіанський сенсаційний роман і повість «Несчастный» Т. Шевченка: типологія жанру.....	365
4.4. Біографічний Künstlerroman в українській і англійській літературах першої половини – середини ХІХ ст. (Т. Шевченко, В. М. Теккерей)....	383
4.5. «Садибні романи» «Persuasion» Джейн Остен і «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка.....	402
Висновки до розділу 4.....	420
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>423</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>432</b>
ДОДАТОК А.....	490
ДОДАТОК Б.....	497

## ВСТУП

Перепрочитування творів періоду становлення української класичної літератури набуває сьогодні все більшого значення – з'являються друком академічні видання, сміливі за задумом історико-літературні розвідки, в яких красне письменство розглядається з нових методологічних позицій; поволі здобуваються на визнання й ті письменники, які з різних причин свого часу не були включені в канон. Проте більшість сучасних учених, намагаючись «по-новому» подивитися на, здавалося б, уповні вивчені твори, не студіюють їх у західноєвропейських контекстах, мимоволі применшуючи значення української літератури, яка й досі не може позбутися нав'язаних їй тривких міфів про власну «неповноцінність», «провінційність» чи «неєвропейскість».

Проблеми типологічних сходжень і відповідностей в українській і англійській літературах кінця XVIII – середини XIX ст. досі залишаються на маргінесі літературознавчих досліджень. Це зумовлено, по-перше, «замороженням» досліджень типологічних закономірностей української та західноєвропейських літератур протягом тривалого часу з відомих ідеологічних причин. По-друге, з метою заперечення європейської ідентичності нової української літератури порівняльно-типологічні студії тенденційно проводилися обмежено – в ракурсі російсько-українських зв'язків з наголосом на російській літературі, що була незмінним «джерелом» та «взірцем» для українських авторів.

Ситуація з одновекторністю компаративних студій змінилася на початку 1990-х рр. Щоправда, надмірна увага дослідників до вивчення досі заперечуваної національної специфіки української класичної літератури спричинилася до виникнення тез про провінційність або особливий національно-культурний дискурс української літератури, який начебто формувався під впливом ментальних, етномовних, побутово-етнографічних і фольклорних чинників. Студії, які обмежувалися «домашнім інтер'єром» українських письменників, багато привнесли для незаангажованого переосмислення та неу-

передженого потрактування етапу становлення нової української літератури, але впадають у вічі їхні монокультурність і націоцентричність, невиправдані в час мультикультуралізму, коли поняття «національна література» з автентичним національним «ядром» створює величезну кількість труднощів для дослідницьких інтерпретацій [316, с. 61].

Для адекватного та повноцінного прочитання української новочасної літератури варто дослідити її в межах не одного, а кількох контекстів. Як наголошує Д. Наливайко, такими контекстами для української літератури були східнослов'янські та літератури Російської імперії, літератури Середньо-Східної Європи, і, звичайно, європейські літератури [300, с. 23]. Для обрання нової дослідницької перспективи доцільним є застосування методології зіставної компаративістики, науковим осердям якої є компаративна поетика. Порівняльну поетику вважають одним із найзначніших теоретико-методологічних дискурсів сучасної компаративістики. Постсучасна компаративна поетика передбачає вивчення стилів і жанрів у різні періоди розвитку національних літератур, а також у параметрах різних художніх систем, їхніх змін і трансформацій. Для цього дослідження визначальною є думка тих компаративістів, які стверджують, що «у дослідженні місця української літератури в світовому контексті важливі не вишукування ремінісценцій..., не з'ясування впливу на українське письменство різних явищ зарубіжних літератур, а передусім пізнання складного процесу взаємодії самобутніх національних літературних систем, в якій українська література відіграла важливу роль» [281, с. 3]. Особливо **актуальним** в обраному нами аспекті дослідження є порівняно нове для українського літературознавства компаративне вивчення жанрів і жанрових систем<sup>1</sup>.

Переосмислення типологічних закономірностей новочасної української та західноєвропейської прози є одним із пріоритетних напрямків сучасних

<sup>1</sup> До останніх важливих праць зі зазначеної проблематики належать монографії Н. Петриченко «Українська, польська та російська проза першої половини XIX ст. (діалогізм, конвергенція, оповідність)» [329], Т. Свербілової «Такі близькі – такі далекі... : (жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики)» [370], та О. Колінько «“Цілий світ у краплі води...”: компаративний дискурс української і російської новели кінця XIX – початку XX ст.» [221].

науковців. На сьогодні маємо окремі дослідження, в яких зіставляються, зокрема, постаті М. Гоголя, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша та Т. Шевченка із західноєвропейськими письменниками першої половини та середини XIX ст. (О. Боронь, В. Зарва, В. Івашків, І. Лімборський, П. Михед, Є. Нахлік, Н. Петриченко, І. Пупурс та ін.).

Отже, порівняльно-типологічне дослідження жанрових систем української та англійської літератур з нових методологічних позицій є на часі. Виокремлення системи прозових жанрів української новочасної літератури та її аналіз у порівнянні з творами англійської літератури дасть змогу не лише переглянути та уточнити існуючі жанрові характеристики, дослідити трансформації та модифікації жанрів, жанрових різновидів, а й вивести типологію жанрових систем досліджуваних літератур.

Для побудови типології жанрових систем української та англійської літератур кінця XVIII – середини XIX ст. доцільним є використання сучасних порівняльно-типологічних стратегій, суть яких «полягає у визнанні того, що елементи єдності розвитку літератур існують у розмаїтості як субстанційній реальності, ... і за вихідну основу вивчення треба брати саме цю розмаїту своєрідність національних літератур і шляхом індуктивного аналізу їх структур йти до знаходження спільних тенденцій і типологічних відповідностей зонального, регіонального чи світового розвитку красного письменства» [301, с. 302]. Іншим важливим чинником є дослідження художнього дискурсу української літератури першої половини XIX ст. як амальгамного [260, с. 223–298] та застосування інтерпретаційних практик, у центрі уваги яких – «дослідження основоположних принципів і структур, використовуваних при створенні текстів, а також послідовність, яка лежить в основі певної дискурсивної структури, і взаємовідносини дискурсів» [470, с. 19–20].

### **Зв'язок роботи із науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію підготовлено в контексті досліджень, здійснюваних кафедрою зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету в межах комплексних тем «Інтерпретація худож-

нього твору в контексті світової літератури» та «Класика, белетристика, актуальна література: питання історії та теорії». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Бердянського державного педагогічного університету (протокол № 7 від 24 грудня 2015 року) та на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19 травня 2016 року).

**Мета роботи** – дослідити типологічні закономірності та відмінності жанрових систем української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст.

Меті роботи підпорядковані такі конкретні **завдання**:

- визначити та систематизувати сучасні підходи компаративної генології;
- з'ясувати жанрові особливості українського та англійського роману, повісті, фейлетону, «фізіологічного нарису» кінця XVIII – середини XIX ст. в порівняльно-типологічному аспекті;
- дослідити трансформації та модифікації жанрових різновидів прози інонаціональних літератур;
- вибудувати модель типології жанрів української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст.;
- переосмислити існуючі погляди на проблеми компаративної генології української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст.;
- проаналізувати типологічні закономірності та відмінності в стильових напрямках української та англійської прози досліджуваного періоду з урахуванням національної своєрідності та ідентичності;
- систематизувати та окреслити магістральні етапи генези жанрової парадигми української новочасної прози.

**Об'єктом дослідження** є різножанрова проза українських (В. Наріжний, О. Сомов, М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, П. Куліш, Т. Шевченко, О. Стороженко та ін.) й англійських письменників (М. Е. Бреддон, М. І. Льюїс, Е. Редкліф, Дж. Остен, Дж. Морьє, М. Еджворт,

В. Скотт, Ч. Діккенс, В. М. Теккерей, Е. Гаскелл та ін.) кінця XVIII – середини XIX ст.

**Предмет дослідження** – жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст., розглянуті в компаративному аспекті. Порівняння творів, що існують у різних художньо-естетичних парадигмах, дає змогу продемонструвати як аналогії, так і відмінності, а це є необхідним для здійснення цілісно-системного дослідження ролі та місця нового українського письменства в контексті європейської літератури.

**Теоретико-методологічною основою** дисертації є праці українських та зарубіжних дослідників проблем загальної та порівняльної генології (М. Бахтін, Т. Бовсунівська, П. Брюнель, О. Веселовський, Г. Гачев, В. Головка, К. Гільєн, І. Денисюк, А. Есалнек, В. Жирмунський, С. Т. де Зепетнек, І. Качуровський, Н. Копистянська, Ю. Крістева, Н. Лейдерман, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, Ф. Моретті, Д. Наливайко, І. Неупокоева, Р. Нич, Т. Свербілова, І. Смірнов, Н. Тамарченко, Ю. Тинянов, Цв. Тодоров, Б. Томашевський, О. Фрейденберг, Л. Чернець, Ж.-М. Шеффер та ін.), методологів і дослідників синергетичного дискурсу (М. Алефіренко, В. Василькова, Г. Гачев, С. Капіца, О. Князева, С. Курдюмов), теоретиків і практиків психоаналітичного аналізу, культурології та антропології (К. Гінзбург, Н. З. Девіс, Р. Жирар, Н. Зборовська, М. Еліаде, Р. Кайюа, Дж. Кемпбел, К. Леві-Строс, О. Ранк, В. Тернер, В. Топоров, Н. Фрай, М.-Л. фон Франц, З. Фройд, М. Фуко, К. Г. Юнг та ін.). У роботі враховуються висновки дослідників історико-літературного процесу в Україні (Р.-М. Багрій-Пікулик, Н. Бернадська, О. Білецький, О. Борзенко, Яр. Вільна, Гр. Грабович, І. Дзюба, В. Зарва, М. Зеров, С. Зубков, В. Івашків, І. Лімборський, Л. Кодацька, В. Мацапура, П. Михед, Є. Нахлік, Н. Петриченко, М. Ткачук, Л. Ушкалов, І. Франко, Д. Чижевський, М. Шкандрій та ін.) та Великій Британії (М. Алексеєв, Е. Ауербах, М. Батлер, П. Brentлінгер, А. Вотт, М. Геймер, Дж. М. Л. Дрю, Дж. Еган, К. Елліотт, А. Єлістратова, В. Івашева, Ф. Р. Карл, Дж. Ф. Кілрой, Б. Кнезевіч, Дж. Л. Ларсон, Ст. Маркус, Б. Реїзов, М. Соколянський, Д. Ур-



нов та ін.) кінця XVIII – середини XIX ст.

**Методи дослідження.** Об'єкт і предмет роботи зумовили вибір системно-синергетичної концепції, яка поєднує низку конкретних методів дослідження: порівняльно-генологічний, порівняльно-типологічний, метод «віддаленого читання», генетико-контактологічний, синергетичний, психоаналітичний, рецептивно-естетичний, культурно-історичний, описовий, узагальнюючий, біографічний.

У першому розділі при аналізі праць, присвячених проблемам досліджень жанрових систем і компаративної генології української та західноєвропейської прози кінця XVIII – середини XIX ст., використано *описовий* та *узагальнюючий* методи. Під час дослідження творчості українських та західноєвропейських прозаїків у компаративному аспекті та для з'ясування спільних тенденцій у їхніх творах застосовано *порівняльно-типологічний*, *біографічний*, *синергетичний* і *психоаналітичний* методи. *Генетико-контактологічний* і *рецептивно-естетичний* методи дозволили розглянути деякі твори українських письменників як наслідок знайомства з іншими текстами (письменниками, напрямками, літературами) та з'ясувати особливості рецепції іншомовних текстів. Для розкриття впливу позатекстової дійсності на досліджуваних письменників залучені теоретико-методологічні напрацювання представників *культурно-історичної* школи та *метод «віддаленого читання»*. Проте визначальним для методології дослідження є метод *порівняльно-генологічного аналізу*.

**Теоретичне значення** роботи полягає в уточненні та окресленні жанрових систем української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст., а це дозволяє конкретизувати сучасне розуміння жанрових процесів української літератури етапу становлення та її зв'язок із західноєвропейським літературним простором.

**Практичне значення.** Результати дисертації можна використати при розробці таких університетських курсів, як «Історія української літератури XIX ст.», «Історія англійської літератури», «Теорія літератури», «Порівняль-

не літературознавство», спецкурсу «Жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст.», спецсеминарів з проблем компаративної генології, а також при укладанні та написанні підручників і навчально-методичних посібників із літературознавчої проблематики. Її основні положення можуть стати підґрунтям для подальших досліджень жанрових систем української та західноєвропейських літератур кінця XVIII – середини XIX ст.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що *уперше* здійснено цілісне та комплексне дослідження проблем типології та поетики жанрових систем в українській та англійській прозі кінця XVIII – середини XIX ст.; *уперше* уточнено жанрові домінанти української прози першої половини та середини XIX ст.; *уперше* систематизовано типологічні відповідності між жанровими моделями досліджуваних літератур. Це дає підстави спростувати побутуючі досі думки про провінційність, відрубність чи відсталість української новочасної літератури. Дослідження прозових творів українського письменства в зіставленні з англійською прозою кінця XVIII – середини XIX ст. істотно поглиблює уявлення про місце та роль української літератури в європейському та світовому літературному процесі.

**Положення, які виносяться на захист:**

1. Для компаративного аналізу жанрових систем української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. перспективним є застосування системно-синергетичної концепції, яка враховує динамізм, залежність від ідеології доби, відкритість до зовнішніх чинників і здатність до трансформації та модифікації.

2. Прискорений розвиток української літератури в першій половині та середині XIX ст. був «культурним вибухом», першим кроком до швидкого постання її дисипативної системи жанрів.

3. Доцільним для компаративного аналізу жанрових систем української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. є застосування методології дослідження жанрової системи як чотирисферної структури (жан-

рова система літератури; жанрова система літературної епохи, напряду; жанрова система національної літератури; жанрова система в творчості окремого письменника), запропонованої українським жанрологом Н. Копистянською.

4. Українську новочасну літературу можна розглядати як *інтеграційну* з такими відповідними типологічними групами: адаптивна, диференційна, конвергенційна, білітературна, асиміляційна.

5. У прозі українських письменників першої половини – середини XIX ст. наявна жанрова система, для якої властиві структурна цілісність, завершеність і відкритість, здатність до саморозвитку і типологічна схожість з жанровою системою англійської літератури.

6. Наближення до жанрової системи чужої літератури часто є творчою модифікацією сюжетів певних творів країни ядра з перенесенням апробованих жанрових моделей на власний історичний та фольклорний матеріал (романтичні прозові твори українських письменників). Усвідомлення власної відмінності в українській літературі опосередковано демонструється й у жанрових різновидах пародійних творів, а також і в нових жанрових різновидах – фейлетоні та «фізіологічному нарисі».

7. В українській та англійській літературі досліджуваного періоду спостерігається близькість авторських позицій стосовно популярних серед масового читача естетично невартісних творів.

8. У структурах жанрових систем української та англійської літератур наявні жанрові різновиди крутійського роману, роману виховання, роману сервантесівського типу, історичного роману та сімейної хроніки.

9. У прозі Т. Шевченка спостерігаємо жанрові різновиди педагогічного роману, соціальні повісті, жанрове наближення до різновидів сенсаційного роману та «садибних романів», для яких характерна типологічна спільність з відповідними взірцями англійської літератури на генологічному рівні.

10. Попри виразні прояви національної ідентичності, зорієнтованість на власні фольклор, історію та культуру, запізнілість постановня новочасної літератури в підневільних умовах колоніального існування, жанрова система

української літератури демонструє багато типологічних рис з жанровою системою англійської літератури досліджуваного періоду в активізації та моделюванні жанрових прозових різновидів.

**Особистий внесок здобувача.** Всі ідеї роботи, висновки та отримані результати належать її автору. Монографія та 41 наукова публікація за темою дисертації – одноосібні.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертації пройшли апробацію на Міжнародному науково-практичному семінарі «Парадигма *sacrum & profanum* в літературі та культурі» (м. Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 14–15 квітня 2010 р.); 15 міжнародних наукових конференціях: «Місто-як-текст: літературні проєкції» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 10–11 вересня 2009 р.); «Мариністика в художній літературі» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 9–10 вересня 2010 р.); «Поетика містичного» (м. Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 7–8 жовтня 2010 р.); «Жизнь провинции как феномен духовности» (м. Нижній Новгород, РФ, Нижньогородський державний університет ім. М. І. Лобачевського, 11–13 листопада 2010 р.); «Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст» (м. Луцьк, Волинський національний університет імені Лесі Українки, 24–25 березня 2011 р.); «Проблеми культурної ідентичності: співвідношення традиційного і модерного аспектів ідентифікації» (м. Острог, Національний університет «Острозька академія», 15–16 квітня 2011 р.); «Українська література в загальноєвропейському контексті» (м. Ужгород, ВДНЗ «Ужгородський національний університет», 10–11 травня 2011 р.); «Культура в горизонті сталих і плинних ідентичностей» (м. Острог, Національний університет «Острозька академія», 12–13 квітня 2013 р.); «Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 26–27 вересня 2013 р.); «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (м. Київ, Київ-

ський університет імені Бориса Грінченка, 3–4 квітня 2015 р.); «Європейська наука та освіта: пріоритети, напрями та перспективи розвитку» (м. Кременець, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, 21–22 травня 2015 р.); «Над берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 24–25 вересня 2015 р.); «Творчість Тараса Шевченка: компаративний та інтертекстуальний простір» (м. Черкаси, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 26–27 квітня 2016 р.); «Слов'янські студії» (м. Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 24–26 травня 2016 р.); «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 22–23 вересня 2016 р.); 6 міжнародних науково-практичних конференціях: «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (м. Острог, Національний університет „Острозька академія”, 22–23 квітня 2010 р.); «Світова класика в літературно-критичному дискурсі ХХІ століття» (м. Львів, Львівський національний університет ім. Івана Франка, 20–21 жовтня 2011 р.); «Євген Гребінка в крайовому, українському та світовому літературно-мистецькому контексті» (м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка, 2 лютого 2012 р.); «Українська журналістика в двохсотлітній ретроспективі» (з нагоди 200-річчя першої в Східній Україні газети «Харьковский еженедельник») (м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 23–24 жовтня 2012 р.); «Європейські студії: особистість і світ в історико-культурному просторі. Пам'яті Олега Васильовича Мішукова» (м. Херсон, Херсонський державний університет, 10–11 жовтня 2013 р.); «В. І. Даль та світова культура» (м. Луганськ, Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, 20–22 листопада 2013 р.); 6 всеукраїнських наукових конференціях: «Українська література: духовність і ментальність» (м. Кривий Ріг, Криворізький державний педагогічний університет, 16–17 жовтня 2009 р.); «Слобожанщина: літературний вимір» (м. Луганськ, Луганський національний педагогічний університет

імені Тараса Шевченка, 15 лютого 2013 р.); «Слово в літературі: сакральне і профанне» (м. Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 23 квітня 2013 р.); «Література та історія» (м. Запоріжжя, Запорізький національний університет, 9–10 жовтня 2014 р.); «Література в контексті культури» (м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 23–24 квітня 2015 р.); «Дунайські наукові читання: європейський вимір і регіональний контекст» (м. Ізмаїл, Ізмаїльський державний гуманітарний університет, 15–17 жовтня 2015 р.); 6 всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Література і глобалізм: проблема духовно-етичних та історико-функціональних факторів класики у світлі міжнаціональних взаємин» (м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний педагогічний університет імені Івана Огієнка, 14–15 жовтня 2010 р.); «Іван Котляревський та українська культура XIX – XXI століть» (м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 6 грудня 2012 року); «Г. Квітка-Основ'яненко у просторі й часі української культури» (м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 5 листопада 2013 р.); «Письменник в умовах заблокованої культури» (м. Кременець, Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут імені Тараса Шевченка, 28–29 листопада 2013 р.); «Українська література як художній феномен» (м. Луцьк, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 26 червня 2015 р.); «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, Рівненський державний гуманітарний університет, 15–16 жовтня 2015 р.); звітних наукових конференціях професорсько-викладацького складу Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка, Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка (2009–2017 рр.).

**Публікації.** Основний зміст дисертації висвітлено у 42 друкованих працях: монографії (20,69 друк. арк.), 41 статті, з них 24 статті – у наукових фахових виданнях, затверджених ДАК України, 7 статей – у зарубіжних нау-

кових періодичних виданнях і виданнях, що входять до міжнародних наукометричних баз.

**Структура і обсяг дисертації.** Дисертація загальним обсягом 501 сторінка (з них 431 сторінка основного тексту) містить вступ, чотири розділи з висновками до них, загальні висновки, список використаних джерел (632 позиції).

**РОЗДІЛ 1.**  
**ЖАНРОВА СИСТЕМА**  
**ЯК ТЕОРЕТИЧНА ТА МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА**  
**СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ**

**1.1. Жанрова система: проблеми наукової ідентифікації та інтерпретації**

Сучасна генологія, як і інші розділи літературознавства, спрямована на напрацювання нових методологічних концепцій, які б враховували досягнення не лише науки про літературу, а й суміжних гуманітарних дисциплін. Щоправда, під час просування нових бачень важливої проблеми генези жанрів часто відкидаються вже наявні жанрові теорії, а натомість широко використовуються міждисциплінарні інтерпретаційні моделі. Використання традиційних жанрових підходів є принциповою необхідністю, тому що вони не втратили своєї актуальності, а у поєднанні з міждисциплінарними методиками дозволяють конкретизувати та по-новому осмислити ключові жанрові категорії, як-от поняття «жанрова система», яке, як і «жанр», досі належить до дискусійних у сучасній генології. Упродовж ХХ ст. було запропоновано ряд концепцій жанрових систем. Простежимо актуальність цих теорій для сьогодення.

Російський формаліст Б. Томашевський чи не першим звернув увагу на системність жанру. Жанрова теорія Б. Томашевського ґрунтується на його власній концепції сюжетних прийомів. Для кожної літературної епохи (і далі – течії, школи тощо) властива певна визначена система прийомів, яка формує стиль літературного жанру чи напряму. Серед цих прийомів учений виокремлює *канонічні* (зафіксовані та обов'язкові для жанру в певну історико-літературну епоху) та *вільні* (індивідуальні, необов'язкові, які створюються для оригінальності літературного твору). Інша класифікація Б. Томашевського ґрунтується на тому, як реципієнт сприймає літературні прийоми, – за сту-



пенем сприйняття він вирізняє *відчутні* (помітні) та *невідчутні* (непомітні) прийоми [410, с. 156–157]. Теорія літературних прийомів є еволюційною: прийоми з'являються, «живуть», зникають, а інколи стають механічними й не сприймаються, втрачають власну функцію, яку, все ж, інколи можна відновити, застосувавши старий прийом у новому контексті.

Для прийомів властиве групування – Б. Томашевський не пояснює, за якими критеріями відбувається об'єднання одних прийомів з іншими, як і причини відсіювання, а також те, чому одні здатні поєднуватися, а інші ні. Однак він пише про «живу літературу», тому можна припустити, що, за логікою літературознавця, актуальні вимоги часу здійснюють відповідний «природний відбір», змушуючи письменників звертати увагу на одні прийоми й відкидати інші. Специфічні набори прийомів творять певні системи, що існують паралельно в різних творах. Причина, яка змушує відособлюватися різні твори й, відповідно, формувати «матеріал» для певних жанрів, може бути різною, але вона також може й зникнути, вплинувши на подальше існування жанру, до якого відтепер «долучатимуться» нові твори [410, с. 159–160].

Отже, диференціація творів за жанрами відбувається в залежності від застосовуваних у них прийомів, які вчений класифікує наступним чином: *природна диференціація* (для прийомів властива внутрішня спорідненість), *літературно-побутова диференціація* (залежить від цілей, які формулюються для окремих творів, та від обставин виникнення, призначення та умов рецепції), *історична диференціація* (обумовлена наслідуванням попередніх творів). Найбільш відчутні прийоми є провідними ознаками жанру і «притягують» до себе специфічні групи прийомів, а ознаки, які організують композицію, є домінантами. Окрема сукупність домінант, на переконання вченого, і є визначальною для жанру [410, с. 159]. Однак, характеризуючи жанр як генетично визначену сукупність відособлених творів, яку об'єднує спільність системи прийомів, Б. Томашевський зауважує неможливість логічної та чіткої класифікації жанрів. Важливим для нашого дослідження є спостереження літературознавця, що розрізнення жанрів (додамо – систематизація) можливе

для певного історичного відрізка часу [410, с. 162]. Отже, для конкретних історичних періодів властиві окремі системи жанрів, які змінюються з плином часу, щоразу диференціюючись за іншими модифікаціями сукупностей домінуючих жанрових ознак – жанрових домінант. Концепція літературних жанрів була ґрунтовно розроблена й іншим відомим російським формалістом Ю. Тиняновим. Якщо для Б. Томашевського розвиток жанру відбувається планомірно, то Ю. Тинянов підкреслює, що для жанру характерні раптові стрибки та зміщення, які й формують, за словами вченого, «ламану лінію» еволюції. Стабільними та незмінними залишаються лише другорядні прикмети жанру – як, наприклад, його величина. Ю. Тинянов розглядає жанр як динамічну систему, яка перебуває у постійних хвилеподібних змінах, зароджуючись в інших системах і перетворюючись у рудименти інших систем. Основною ознакою жанру як динамічної системи є те, що його «життя» узалежене від постійного заміщення старих літературних явищ новими – без такої заміни (це не розвиток, а саме поява нового літературного факту, який приходить на зміну старому, орієнтуючись на нове покоління читачів) жанр зникає [417, с. 256–257].

Намагаючись позбутися оціночних і суб'єктивних трактувань історико-літературного процесу, вчений запропонував головним поняттям літературного розвитку вважати *зміну систем*, оскільки література, авторська індивідуальність і літературний твір є динамічними системами, а їхні складові елементи перебувають у тісній взаємодії [418, с. 191–192]. При цьому заперечується можливість розгляду літературного твору ізольовано, поза літературою його часу: аналіз елементів літературного твору без взяття до уваги їхніх взаємозв'язків на різних рівнях – «рядках» – є неточним, оскільки не враховуються його диференційні риси. Співвіднесеність елементів з іншими складниками тієї ж системи Ю. Тинянов називає «*конструктивною функцією*» й, відповідно, вирізняє два типи такого внутрішнього зв'язку – *автофункцію* (парадигматична співвіднесеність елементів) і *синфункцію* (синтагматичний тип зв'язку). Окрім конструктивної, також вирізняються *літературна* та *мо-*

*вні функції*, які також важливі для літературної системи.

Літературознавець пропонує відмовитись від традиції вважати літературний твір певною окремішністю, бо ж той набуває онтологічної сутності лише як частина літературної системи й диференціюється в ній за стилем і жанром. Важливим для літературознавчої компаративістики є й інше спостереження Ю. Тинянова, що твір, привнесений з контексту однієї літературної системи, набуває інших ознак, «забарвлюється інакше», може синтезуватися з іншим жанром, втрачаючи власні жанрові маркери. Таким чином, змінюється функція твору, переміщуються функції всередині твору, а другорядні фактори набувають рис домінанти [419, с. 227]. Розвиток художньої літератури є, відповідно до такого бачення літературного твору, зміною систем.

Цікавими є генологічні ідеї М. Бахтіна, який запропонував відшукувати у природі літературного жанру властиві йому найбільш стійкі та тривалі тенденції з урахуванням елементів архаїки. Завдяки архаїчному ядру жанр має змогу не перебувати у статиці, а постійно оновлюватися: «Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий одночасно. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру. В цьому полягає життя жанру. Тому й архаїка, яка зберігається в жанрі, не мертва, а вічно жива, тобто здатна оновлюватися. Жанр живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і спроможний забезпечити єдність і безперервність цього розвитку» [26, с. 120]. Незмінні жанрові ознаки, стійкі до зовнішніх впливів, тісно пов'язані з психічними структурами, а не з культурною традицією. М. Бахтін показує це психологічне розуміння прадавніх основ жанру на прикладі проблеми карнавалу, корені якого вбачає в первіснообщинному устрої та первинному мисленні людини. Однак дослідник свідомо відмовляється від розгляду основи карнавалу й переходить до розгляду «визначального впливу карнавалу на літературу, до того ж саме на її жанрову сторону» [26, с. 137]. Важливою є ідея вченого про архаїчну психологічну основу жанру, проте її певним чином ви-

переджають результати досліджень аналітичної школи К. Г. Юнга про архетипну природу мистецьких явищ, зокрема й літературних. За М. Бахтіним, *пам'ять жанру* як специфічний фактор буття літературного твору, який ґрунтується на суб'єктивному (авторській інтерпретації) та об'єктивному (архаїчне ядро) началах, стає адекватною реакцією на виклики часу та часто виконує прогностичну функцію. Жанрова система стає сукупністю вибраних жанрів, які корелюють з соціальним дискурсом, зберігаючи при цьому архаїчну основу, що «пристосовується» до зовнішніх впливів конкретних історичних моментів, які й провокують оновлення.

Ідеї Ю. Тинянова про динамізм жанрової системи знайшли розвиток у подальших генологічних дослідженнях, зокрема у Д. Лихачова, який проводив їх на матеріалі давньоруської літератури. Як і Ю. Тинянов, Д. Лихачов розглядає літературу в будь-який період її розвитку як цілісну динамічну систему. Основною ознакою системності літератури вчений вважає співвідношення її частин між собою (видів літератури – перекладної, оригінальної, історичної, природничо-наукової, публіцистичної тощо), жанрів, окремих творів), взаємозв'язки з іншими видами мистецтва, фольклором, наукою, релігією, суспільною думкою, а також з іншими літературами і культурами. Найважливішою частиною системи літератури (паралельно вживається поняття «структура») є взаємовідносини літератури з історичною дійсністю [255, с. 5]. Думки Д. Лихачова суголосні з синергетичною концепцією системи: він зауважує, що при постійній динамічній рівновазі та прагненні до неї, система та її елементи постійно змінюються, як внутрішньо, так і стосовно зовнішніх впливів.

Не посилаючись на праці Ю. Тинянова, Д. Лихачов повторює його думки про те, що, досліджуючи літературу певного періоду, слід вивчати її функції та окремі елементи, а також прискіпливо аналізувати особливості структурування у певний період [255, с. 6]. Зауважуючи, що взаємозв'язки літератур розглядаються, як правило (на момент написання його статті), у трьох традиційних аспектах – спільне походження, сфера впливів і типологі-

чні спільності, Д. Лихачов наголошує на необхідності звернення дослідницької уваги на найголовнішу систему літератури – жанрову, оскільки жанри перебувають не у випадкових, а у цілком визначених взаємозв'язках – у певній ієрархії. Отже, жанри не є цілком самостійними – серед них є головні та другорядні. «Кожна епоха має своє співвідношення жанрів, яке змінюється в залежності від зміни функції літератури, від того чи іншого літературного напрямку (у тих випадках, коли вже з'явилися літературні напрями), від «стилю епохи» та ін.» [255, с. 28].

Цікавими є висновки Д. Лихачова щодо залежності динамічності жанрових систем від зовнішніх чинників. Так, жанри та їхні поєднання, що поширені в богословській літературі, є стійкими, бо й церковне життя є консервативним. І навпаки: жанри, пов'язані з життям держави, схильні до модифікацій. Учений приходить до висновку, що найбільш нестійкою частиною жанрової системи є та, яка залежна від національних особливостей, зумовлених, так би мовити, «місцевими потребами». Найбільш визначні твори, за спостереженням вченого, мають нечіткі жанрові ознаки й часто випадають з «традиційного» жанру через свою національну своєрідність [255, с. 33–34]. Отже, суттєвим внеском Д. Лихачова є актуалізація призабутих ідей Ю. Тинянова про системність літератури та її жанрів, а також розвиток і реалізація цієї жанрової концепції на конкретному матеріалі – давньоруській літературі.

Сучасник Д. Лихачова М. Каган у роботі «Морфология искусства» («Морфологія мистецтва») запропонував теорію жанрової системності, яка має універсальний характер і придатна для аналізу жанрів не лише літератури, а й усіх видів мистецтва. Зауважимо, що ця теорія також є близькою до синергетичного розуміння мистецтва, яке дослідник запропонує у своїх пізніших працях. Оскільки жанр є універсальною категорією морфології мистецтва, його багатоманітність та різноплановість можуть бути зрозумілими лише у системному дослідженні. Розкритикувавши попередників – Р. Веллека, О. Воррена, Г. Поспелова, Н. Гусева, А. Сохора – за недооцінювання структурованості мистецтва та односторонність підходів, М. Каган пропонує залучати

до моделі структури мистецтва чотири важливих аспекти: *пізнавальний, оцінювальний, перетворювальний і знаковий*. Врахування зазначених характеристик дозволяє проаналізувати всі площини жанрового членування художніх форм, закономірності багаторівневої структури жанрової системи, також розкрити і координаційні, і субординаційні співвідношення між різними рівнями класифікації жанрів, що формують літературну систему [188, с. 411–412]. Вчений виділяє також і площини, за якими відбувається жанрова диференціація: тематична, пізнавальна, аксіологічна, за типом образних моделей.

Жанрове членування за тематичним принципом, окрім характеризування особливостей змісту творів певного жанру, пояснює й особливості їхньої форми [188, с. 413]. М. Каган у світлі марксистської естетики пропонує враховувати визначальний вплив предмета художнього пізнання на вибір засобів цього пізнання. Іншими словами, зображуване здатне корегувати і корегує структурованість системи конкретного жанру. Такий підхід не виключає появи гібридних жанрів, які будуть залежати від певного методологічного плюралізму окремих літературних напрямів – як, наприклад, реалізму, модернізму чи постмодернізму. Іншим критерієм для диференціації жанрів є кількісна характеристика: зміна об'єму освоюваного життєвого матеріалу зумовлює модифікацію самої структури його художнього втілення [188, с. 416]. Великі прозові цикли, як-от «*La Comédie humaine*» («Людська комедія») О. де Бальзака, є системами, а окремі твори в цих циклах – повісті та романи – виступають відкритими підсистемами, що перебувають у відповідних взаємозв'язках. Тож побудова цих підсистем спрямована на прояв такої взаємозалежності, а кількісні характеристики залежать від якісних і навпаки.

М. Каган пропонує розрізняти за аксіологічними параметрами *славословні* (гімн, ода, пам'ятник, дифірамб, героїчна поема та ін.) та *сатиричні жанри*. Між цими жанрами перебувають певні жанрові серії – група жанрів, які виражають скорботу за втраченими цінностями (трагедія, елегія), й група гумористичних жанрів (фарс, водевіль), антонімічна до неї. Окремішньо стоять жанрові модифікації на зразок роману-епопеї чи ліричної повісті та іроні-

чно-пародійних жанрів – у цій групі тематична варіація має аксіологічний характер [188, с. 418].

Показовим є прагнення М. Кагана звернути увагу дослідників жанрів на потребу всебічної характеристики творів, оскільки при такому всеохопному жанровому аналізі буде конкретніше виявлено суттєві риси твору, «які визначаються саме вибраною для нього автором точкою перетину всіх жанрових площин» [188, с. 424]. Нехтування таким підходом призводить до спрощення жанрових визначень, до неминучого вихолощення складних аспектів жанрової системи, яка в реальному та відкритому до трансформацій і впливів мистецькому просторі не «терпить» «чистих» жанрових моделей (Р. Нич такі «чисті» жанрові моделі вдало назвав жанровим архетекстом, який уважає прототипом, що репрезентує найповнішу відповідність жанровим нормам і правилам, і є системою ознак, найбільш придатною для диференціації жанрів [317, с. 82]).

У пізнішій праці «Эстетика как философская наука» («Естетика як філософська наука») М. Каган проголошує синергетику визначальним «методологічним» ключем до розуміння природи мистецтва (нагадаємо, що у «Морфологии искусства» цим інструментарієм було поєднання генетично-історичного та системно-структурного підходів у синтезованому історично-теоретичному методі). Відповідно, всі галузі культури вчений розглядає як органічне єдине ціле – сферу культури – відкритої динамічної системи, що саморозвивається в результаті дій внутрішніх і зовнішніх сил [189, с. 447]. І хоча системно-синергетичний підхід учений застосував лише для аналізу естетики, зрозуміло, що він жодним чином не заперечував можливості використання цього підходу для системи літератури та однієї з її підсистем – жанрової.

Не відмовляючись від жанрової диференціації мистецтв, запропонованої в попередній монографії, у роботі «Эстетика...» М. Каган коригує термінологію, роблячи її чіткішою. До площин жанрової диференціації він зараховує *образно-модельючу* (колишня площина – «за типом образних моде-

лей»), *ціннісно-осмилуючу* (аксіологічна) та *пізнавальну* (об'єднує тематичну та пізнавальну площини) [189, с. 376]. М. Каган бачить жанрову систему як історичну та динамічну багатомірність, яка передає багатомірність самої художньо-творчої діяльності – теж відкритої та динамічної системи.

Ізольоване вивчення жанрів не може вважатися різнобічним висвітленням та аналізом. Г. Поспелов зауважував, що вивчення жанрів у системі дасть змогу не лише об'єктивно уточнити жанрову термінологію, а й визначити місце окремого жанру: «Вивчення лише окремих жанрів, без спроби створити їхню систему, чим так часто займаються багато теоретиків літератури, не може привести до позитивних результатів. Без зіставлення одних жанрів з іншими важко з'ясувати своєрідність кожного з них» [343, с. 154]. Справді, вивчення жанрових систем творчості окремих письменників чи окремих національних літератур виключає будь-які висновки про їхню оригінальність, як і про типологічні чи рецептивні аспекти. До найбільших труднощів вивчення жанрів належить виокремлення власне жанрових властивостей. Г. Поспелов пропонує відшуковувати жанрові особливості творів не в специфіці їхньої форми, композиції та структури, а в межах змісту. Саме історично повторювальний аспект змісту, на думку дослідника, і буде тим жанровим аспектом, який зумовлює сутність жанру та його різновидів [343, с. 156]. Варто зауважити й недоліки запропонованої концепції. Літературознавець радить, поряд із формальною стороною твору, не враховувати в генологічному дослідженні тематику та проблематику. Проте систематизація жанрів виключно за змістовими ознаками буде однобічною, оскільки не враховуватиме структурних особливостей форми, яка тісно пов'язана зі змістом, утворюючи з ним нерозривну єдність.

Саме таке відштовхування лише від фактору змісту простежено в авторській концепції типологічної класифікації епічних жанрів Г. Поспелова. Епічні жанри поєднано в чотири великі групи: *міфологічну*, «*національно-історичну*», «*етологічну*» та *романічну* [343, с. 209]. Головною підставою для зарахування до *міфологічної* групи є наявність фантастично-генетичного ти-



пологічного жанрового аспекту. У давній словесності різних народів цей аспект слугує загальною спільністю, яка є характеристикою «передмистецтва» й не набула подальшого розширення у розвитку духовної культури, хоча релікти міфологічної проблематики спостерігаються в образах надприродних сил творів, які належать до інших жанрових груп [343, с. 168]. Жанри «національно-історичної» групи пов'язані з попитом на героїку та відповідний пафос й історично співвідносяться зі становленням та виокремленням народів і народностей. Твори цієї групи – хоча в переважаючій більшості, як і міфи, безіменні – представлені сагами, військовими легендами та переказами тощо в ранній період (головно Середньовіччя) і окремими спробами в епоху романтизму [343, с. 173]. До «національно-історичної» групи входять окремі твори В. Скотта, М. Гоголя, О. Пушкіна – але це є, як наголошує вчений, скоріше виняток, а не правило. Жанри цієї групи відроджуються лише на початку ХХ ст., і цей ренесанс обумовлений постанням перших зразків літератури соціалістичного реалізму. Зрозуміло, що це тенденційне намагання справедливе лише в тому плані, що твори «нової епохи» цілковито слугували замовленню нової державницької ідеології та будувалися на гострих політичних колізіях «класової» боротьби, яка так само породжувала своїх «героїв».

«Етологічна» жанрова група містить в собі «осмислення цивільно-морального устрою соціального життя, стану суспільства і окремих його верств і висловлює ідейно-емоційне ставлення до цього стану, яке часто поглиблюється до пафосу. Але стан суспільства може бути абсолютно різним, глибоко відмінним може бути і пафос творів, породжений осмисленням цього стану» [343, с. 176]. Отже, якщо «національно-історична» група прояснює національні особливості народу через вчинки героїв, то «етологічна», як правило, аналізує критично соціальний устрій, апелюючи при цьому до моральних цінностей. Тому з цією групою пов'язане виникнення таких жанрів, як сатира та художній нарис, оскільки в них інтерес до суспільних вад переважає інтерес до окремої особистості.

На відміну від попередніх жанрових груп, *романічна* група виникає

значно пізніше – лише в ХІХ ст., коли можна говорити про її основний жанровий аспект – розвиток соціального характеру особистості, яка вступає в конфлікт з суспільством. Однак, у відповідності до методології марксистського літературознавства, Г. Поспелов знаходить перші ознаки зародження нової жанрової групи в романах С. Річардсона та Ж.-Ж. Руссо, а перші «симптоми» зауважує в ренесансній літературі. «Компроміс» між представниками різних «класів» у романі «*Pamela; or, Virtue Rewarded*» («Памела, або Винагороджена добродієністю») С. Річардсона є, на переконання вченого, недоліком і свідченням обмеженості, оскільки протиріччя потребували «логічного» драматичного фіналу [343, с. 204]. Догматичний підхід, заявлений у характеристиці цієї групи, спонукає відшуковувати соціальні протиріччя в будь-яких романних жанрах.

Ю. Стенник, у присвяченій проблемі аналізу жанрових систем ґрунтовній статті, яка досі не втратила своєї актуальності, наголосив на тому, що будь-яку сукупність літературних утворень не можна розглядати статично. Віддзеркалення зовнішніх впливів, які визначають закономірності розвитку літератури на певному історичному етапі, дозволяє вести мову про наявність жанрової системи [395, с. 185]. Виступаючи проти абсолютизації змістового підходу, накресленого Г. Поспеловим, дослідник послідовно обґрунтовує доцільність застосування історичного підходу, який дозволить простежити динаміку жанрових процесів. Основною функцією жанрів у літературному процесі виступає стабілізація досвіду, отриманого через художнє пізнання, в певній усталеній формі виразу – у визначеній формулі здобутої естетичної істини [395, с. 189]. Ю. Стенник зауважує, що семіотичний спосіб опису жанрових систем мусить розглядати статично завершені системи, в той час як історичний підхід дозволяє оприятити рух формул. Проте не слід забувати, що динаміка, досягнення жанрових меж і порушення на певному етапі відповідних естетичних норм і канонів стають очевидними лише під час оперування статичними жанровими «формулами», характерними для певних епох, коли відповідні трансформації та модифікації легше простежуються, особли-

во під час зіставлення зразків відповідних жанрів. Попри неможливість вирішення таких питань у межах запропонованого підходу, слід указати на важливість спостереження Ю. Стенника щодо зміни рівнів системності художнього засвоєння світу з плином розвитку літературного процесу. Так, у літературі романтизму вчений зауважує, що категорія жанру втрачає свою універсальність – чистота жанру втрачається й елементом внутрішньо завершеної жанрової системи стає не ідеальна жанрова модель (як у класицизмі), а конкретний авторський твір, який передає й певну сторону свого творця [395, с. 197], тобто, мова знову йде про «ідею людини», втілену в певному жанрі як результат відтворення неповторного світу письменницької особистості.

І. Силантьєв, виокремивши два основних підходи до вивчення жанрів – *типологічний* (Г. Поспєлов) та *історико-генетичний* (О. Фрейдєнберг, В. Пропп, М. Бахтін, Д. Лихачов, С. Аверинцев), виступає проти певної обмеженості першого з них. Якщо застосовувати типологічний підхід ізольовано, то він лише дозволяє визначити ознаки, які вчений називає узагальнюючими. Проте, без урахування та застосування історико-генетичного підходу результати такого дослідження створять лише набір жанрових ознак, механічно складений на основі порівняння творів, а не «історично і конкретно складену цілісну форму буття літературних творів» [376, с. 167]. І. Силантьєв виводить, що жанрова система має певне обмеження – вона ніколи не покриває всього літературного простору, який є значно ширшим, а саме жанротворення є вершинним способом організації літератури як системи цілісностей [376, с. 170].

Полемізуючи з пропозицією відмовитися від жанрового означування літератури як такого, зокрема запропонованого М. Бланшо, через нібито його абсурдність, Цв. Тодоров пропонує звернути увагу на те, що жанр як акт мовлення простежується у «порушеннях» письменниками «законів» і «норм», які стимулюють розвиток літератури, даруючи читачам нові жанри і жанрові різновиди. Жанри розуміються тут як система, що перебуває у постійних змінах, а постання нових жанрів є нічим іншим, як інверсією, переміщенням та

комбінуванням старих [408, с. 25]. Жанри існують як історичні інститути, які закріплюються завдяки повторюваності дискурсивних властивостей, але водночас взірці жанрів в оригінальних художніх текстах постають відповідно до певної норми – «жанрового архетипу». Жанрові системи функціонують для читачів як «горизонт очікування» (який формується головно через набуття освіти, прочитані рецензії й індивідуальне середовище) та як дороговкази – певні жанрові моделі – для авторів.

Цв. Тодоров виділяє основний чинник, що впливає на постання жанрових систем, – це *панівна ідеологія*, яка розуміється як сукупність характерних рис певного суспільства [408, с. 29–30]. Таким чином, сутність жанрової систем є двокомпонентною – *дискурсивною* (для аналізу жанрів слід використовувати категорії загальної поетики) та *історичною* (жанр та його прояви є історичними явищами). Саме відсутністю історизму під час побудови теоретичної моделі жанрових систем докоряє вчений іншому відомому літературознавцеві Н. Фраю, зауважуючи, що той у своїй системі жанрів (міф; легенда або чарівна казка; високий наслідувальний жанр; низький наслідувальний жанр; жанр іронії) виходив із принципу побудови Періодичного закону російського хіміка Д. Менделєєва: навіть якщо відповідних літературних жанрів ще не виникло, можна описати їхні властивості, які їм обов'язково будуть притаманні колись у майбутньому. Сам же Цв. Тодоров проводить чітке розрізнення між *теоретичними* (умовними, ідеальними – зручними для теоретичних концепцій) та *історичними* жанрами, які представляють реально існуючі літературні твори [407, с. 14–16].

Цікаво, що пропозицію Цв. Тодорова аналізувати жанрові системи як дискурсивні та водночас історичні утворення свого часу випередив український літературознавець І. Денисюк. Учений розрізняє два рівні аналізу жанрів: *синхронний* (під час якого «з'ясовується відповідність структури досліджуваного тексту як жанрово організованої системної цілісності певній моделі, абстрагованій теорією літератури, а також ті відхилення від неї, які виявляються при порівнянні з іншими творами даного структурного типу (звичайно, в

межах певної доби)») та *діахронний* («передбачає показ нарощування і зміни змістоформальних якостей жанру») [137, с. 19]. Історичність жанру І. Денисюк розглядає як впливи щонайменше двох джерел – належність твору до певного літературного стилю та конфлікт як відтворення ідеології доби.

Не можна не зупинитися й на жанровій концепції Ж.-М. Шеффера. Дослідник поставив перед собою завдання спростувати жанрові теорії, які, на його думку, були представлені ще Аристотелем на рівні трьох основних концепцій: нормативній, біологічній і дескриптивно-аналітичній. Полемізуючи із ключовими ідеями жанрових теорій Аристотеля, Ф. Брюнетьєра, Г. В. Ф. Гегеля, Цв. Тодорова, французький філософ пропонує відмовитися від побудови жанрової класифікації взагалі, а натомість пропонує розрізняти жанри за принципом комунікаційної логіки, за якою вони побудовані. Такий підхід цілком вписується в семіотичні теорії жанрів. Як підсумовує Ж.-М. Шеффер, «будь-який текст пов'язаний з усіма чотирма логіками: дійсно, будь-який текст є комунікативним актом; будь-який текст має структуру, з якої можна вивести *ad hoc* і потім екстраполювати ті чи інші правила; будь-який текст (якщо лише не дошукуватися якогось пратексту) так чи інакше розташований відносно до інших, тобто має гіпертекстуальний вимір; зрештою, будь-який текст схожий на інші тексти» [468, с. 184–185].

Водночас Ж.-М. Шеффер, критикуючи традиційне для жанрового аналізу створення ідеальних текстуальних типів (жанрових інваріантів) та дескрипцію літературних творів через їхнє «прикладання» до цієї дійсно статичної дефініції, лише констатує, що у підсумку можна отримати криву лінію відхилень стосовно метатекстуального, а не змістового взірця [468, с. 178–179]. Проте такий структуральний підхід відкидає ідеологічні, соціальні та культурні чинники, які вносять свої зміни у виокремлення дослідником регулятивних конвенцій. Як переконливо зазначає Т. Бовсунівська, жанрова теорія Ж.-М. Шеффера хвибує на малу кількість пропонованих трансформаційних форм та ігнорування жанрових різновидів. Намагаючись заперечити всі існуючі есенціалістські жанрові теорії, дослідник створює ще одну – цього

разу метажанрову – класифікацію, яка не дає відповіді щодо можливих жанрових трансформацій художньої літератури в майбутньому [50, с. 33]. Корисність подібних класифікацій часто заперечується літературознавцями. П. Грінцер, зокрема, застерігав від штучного перенесення теоретичних схем з одного матеріалу на інший, оскільки повну та об'єктивну картину літературного процесу можуть дати лише історично обумовлені порівняння [121, с. 19].

Іспанський компаративіст К. Гільєн запропонував виокремити п'ять найважливіших аспектів під час вивчення літературних жанрів у порівняльному аспекті: історичний, соціологічний, структурний, логічний і власне компаративний. Під час застосування *історичного підходу* жанр мислиться як такий, що займає певне місце в літературній системі або полісистемі й проявляється в постійно мінливих формах. Певна уявна модель жанру втілюється в певні історичні періоди розвитку тих чи інших національних літератур. Це розуміння жанрового розвитку було домінуючим у періоди преромантизму та романтизму (Ф. Шиллер, Ф. Шлегель), а також пізніше – після новаторського, хоча й часто критикованого застосування дарвіністської теорії до генології Ф. Брюнетьєром – знову з'являється в працях російських формалістів [543, р. 110–111]. Також К. Гільєн виокремлює оригінальну концепцію М. Бахтіна як антагоністичну формалістичній щодо поділу жанрів не за зовнішніми, формальними, ознаками, а за змістовим наповненням.

*Соціологічний підхід* (Г. Левін) передбачає трактування жанрів як усталених соціальних комплексів, які створюються та культивуються на вимогу часу та певних верств населення. Більше того, вони підпорядковані настроям епохи – релігійним, моральним, економічним, політичним і загалом цивілізаційним віхам розвитку [543, р. 112]. Сюди можна було б додати і марксистську інтерпретацію жанрової теорії (найбільш знаним представником якої є Д. Лукач), яка переносить відповідні уявлення про соціально-економічні процеси на особливості функціонування жанрів.

Жанри можна вивчати й прагматично – з погляду читацької рецепції.

Тож зрозуміло, що читацькі очікування часто визначають основні жанрові ознаки особливо зразків масової літератури [543, р. 114]: беручи до рук детектив, навіть непідготовлений читач може сформулювати основні його маркери, які базуватимуться на вже набутому досвіді. Цей фактор часто враховують письменники, які бажають здобути / втримати популярність.

*Структурний* аспект передбачає, що текст не існує як цілісна та самодостатня одиниця, а є лише частиною широкого текстуального тла. Окремий жанр завжди є контраверсійним стосовно іншого – того, який «не був обраний» автором [543, р. 114]. Певний твір не перебуває виключно у межах свого жанру, тому його слід аналізувати в контексті літературного дискурсу хоча б доби, в яку він з'являється.

Будь-який жанр функціонує як певна ментальна модель, яка підлягає логічному розглядові. Маркуванню твору та наклеюванню певного «жанрового ярлика» передують певні логічні операції – заперечення, обмеження та узагальнення, які дозволяють виокремити уявний «чистий» взірць жанру і за ним визначити конкретні художні твори, простежити історичні траєкторії їхнього розвитку [543, р. 116]. Водночас ці операції передбачають природне обмеження художніх можливостей твору, його певну термінологічну «обструкцію» та «викреслення» з певного контексту.

Останнім аспектом генологічних досліджень К. Гільєн визначає *компаративний підхід*, який вирішує питання універсальності окремого жанру або жанрової системи в часі та просторі. Перед компаративною генологією літературознавець визначає наступні важливі питання: «На яких мовах, у яких культурах, та у яких цивілізаціях з'являється певний жанр?» [543, р. 116]. Таке саме завдання ставимо перед собою, досліджуючи жанрові системи української та англійської літератури кінця XVIII – середини XIX ст.

Французький теоретик Ж. Женетт критично переглянув аристотелівську концепцію жанрів, головним недоліком якої, на думку вченого, є базування на предметах і способах наслідування. Жанрова система Аристотеля не є розробленою і зводиться до виокремлення двох модальностей наслідуван-

ня: *драматичної* (трагедія, комедія) та *оповідної* (епопея, пародія), а також *високого* (трагедія, епопея) та *низького* (комедія, пародія) предметів наслідування. Щоправда, у подальшому таксономія Аристотеля зведеться до протиставлення трагедії та епопеї, з акцентуванням на першому драматургічному жанрі [158, с. 289–290].

*Семіотичний* аналіз літературних жанрів отримав своє теоретичне підґрунтя у працях Р. Якобсона, Я. Мукаржовського, В. Проппа, К. Леві-Стросса, Р. Барта, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, В. Топорова, У. Еко та ін. У сучасному літературознавстві склалася стійка традиція пов'язувати постання семіотичного підходу в генології з іменем Ю. Лотмана [52, с. 259–264]. Зрозуміло, що важко переоцінити роль фундатора Тартусько-Московської семіотичної школи у перенесенні ключових ідей представників цієї наукової спільноти на теорію жанрів. Проте без урахування концепцій попередників семіотичного підходу, як і сучасних досліджень літературних жанрів, трактування жанрів і жанрових систем у знаковій призмі буде неповним.

## **1.2. Синергетична концепція жанрової системи**

Вивчати жанр як певну композиційну систему із застосуванням компаративного методу чи не вперше запропонував фольклорист В. Пропп у праці «Морфология волшебной сказки» («Морфологія чарівної казки», 1-ше вид. – 1928 р.) [351]. Учений розглядав жанровий різновид чарівної казки (найбільш поширений і найтиповіший різновид казкових жанрів) як систему з відповідною структурою – номенклатурою та атрибутикою персонажів, які є носіями певних функцій. Характерно, що, розуміючи жанровий різновид чарівної казки як систему, В. Пропп наголошує на її відкритості до інших систем, тобто демонструє синергетичне трактування жанру: жанр може зазнавати певних метаморфоз із обов'язковим збереженням сталої атрибутики – *ядра*: «Реальне життя створює нові, яскраві образи, котрі витісняють казкових персонажів, впливає сьогочасна історична дійсність, впливає епос сусід-



ніх народів, впливає і писемність, і релігія, як християнська, так і місцеві вірування» [351, с. 80]. Отже, інші системи здатні впливати на жанри – конкретний історичний момент, мова, релігія, культура, ідеологія – здатні визначити «нове обличчя» жанру і змінювати його.

Художній світ чарівної казки, за В. Проппом, є відображенням і трансформацією важливих складових соціуму людини минулого – як приклад можна навести ритуал ініціації, постійно присутній у сюжетах чарівних казок. Відтак і сюжет, і композиція чарівної казки обумовлюються суспільними умовами – на певному етапі соціального розвитку відбувається переродження міфу в казку, «розпочинається «профанація» священного тексту» [350, с. 315]: тож символічне значення обрядового дійства, первісно закладеного в текст, втрачає смисл для наступних поколінь – «непосвячених» реципієнтів. Щоправда, виключне наголошення впливу історичних процесів на формування структур фольклорних жанрів з відкиданням як психологічних аспектів, так і генетико-контактологічних, було не зовсім виправданим, хоча й цілком узгоджувалося з марксистською інтерпретацією взаємозалежності мистецтва, світогляду та релігій від економічних відносин. Також не слід відмовлятися цілком від історико-культурної складової будь-якої літературної системи, здатної впливати на жанри настільки, що вони, не будучи спроможними розвиватися далі, назавжди залишаються літературними фактами певних епох.

Праця Г. Гачева «Ускоренное развитие литературы» («Пришвидшений розвиток літератури», 1-ше вид. – 1964 р.) [100], написана на основі кандидатської дисертації, стала надзвичайною подією для тогочасного літературознавчого процесу. По-перше, вона презентувала цілком відмінний від марксистського літературознавства погляд на літературну еволюцію (вимушені й тому на вигляд штучні реверанси в бік традиційних ідеологем радянського літературознавства не змогли зіпсувати оригінальність і новаторство авторських ідей), а, по-друге, запропонувала не лише специфічний, як здавалося, підхід до особливостей розвитку болгарської літератури першої половини

XIX ст., – а й цілком універсальну методологічну модель для аналізу інших східноєвропейських і азійських літератур, які через ті чи інші історико-суспільні причини зазнали відставання від загальноєвропейських літературних тенденцій, а, пізніше, інтенсивного розвитку.

На сьогодні дослідники вбачають важливість і актуальність застосування методологічної концепції Г. Гачева для аналізу літератур інших епох. Так, російський літературознавець і критик Н. Іванова зауважує «приховану» екстраполяцію ідей Г. Гачева на сучасну йому радянську літературу, яка з цілком зрозумілих реалій розвивалася своїм шляхом, відмінним від західноєвропейського. Вже наприкінці 1980-х років відбувається культурний вибух у пострадянських літературах, який і зумовив швидке та інтенсивне надолуження втрачених естетичних просторів, яке, до речі, було не завжди вдалим [182].

У нашій роботі ми спробуємо окреслити сучасність методології, запропонованої Г. Гачевим, для генетичних досліджень, проведених у руслі синергетики. Таким чином, монографію Г. Гачева «Ускоренное развитие литературы» розглядаємо як одну з праць, яка в зародковому вигляді окреслила синергетичне розуміння розвитку літературних процесів на рівні зародження, розвитку та занепаду жанрів і жанрових систем.

Прискорений розвиток літератури пропонує формування певної амальгами, яка створюється національною традицією літератури і сприйнятими нею ідеями інших літератур. Найперше впадає у вічі розуміння прискореного розвитку певної літератури як частини загальносвітового історичного процесу. Аналіз дослідження конкретного випадку, як припускає Г. Гачев, дозволить побачити загальносвітові закономірності літературної еволюції, які не такі помітні, якщо розглядати їх лише як ілюстративний матеріал [100, с. 11]. Засновним принципом своєї методології Г. Гачев проголошує розуміння *раптових сплесків еволюції* окремих національних літератур не як нетипові й «екзотичні» випадки, а як певні точки простору загальносвітової літературної системи координат.

Поняття «жанрової системи» у призмі синергетики передбачає нове розуміння системи – утворення елементів, які перебувають між собою у складних взаємозв'язках. Як відомо, саме революційний відхід від розуміння системи як замкнутої множини елементів до розгляду системи як відкритої структури дозволив вченим по-новому оцінити загальні закономірності функціонування явищ і процесів у площинах різних наук. Тож міждисциплінарний напрям – синергетика – ґрунтується на розумінні та трактуванні явищ природи та культури як відкритих дисипативних систем, для яких властиві стійкі структури, що виникають внаслідок самоорганізації. Ці системи представляють певний окремий клас об'єктів у системах, які належать до різних наук, і є умовно детермінованими, оскільки за певних умов їхню поведінку передбачити неможливо [194, с. 23]. Розгляд жанрових систем у художній літературі із застосуванням такого нового методологічного осмислення дозволить дати відповідь не лише на питання щодо особливостей структури, але й стосовно відкритості жанрів та їхньої здатності до сприймання зовнішніх та внутрішніх впливів.

Методологія синергетики, розвиваючись спершу в межах кібернетики та загальної теорії систем, пережила кілька еволюційних етапів, і тепер часто ототожнюється не лише з напрямом досліджень, а з окремою наукою та навіть світосприйняттям. Математичний апарат синергетики як науки є комбінацією результатів з багатьох напрямів теоретичної фізики (зрештою, і засновник синергетики – Г. Гакен – за фахом фізик-теоретик). Сьогодні вирізняють кілька теорій в межах синергетичного напрямку досліджень – *теорія динамічного хаосу* (Б. Мандельброт, Я. Синай, Б. Чиріков), *теорія катастроф* (В. Арнольд, К. Зіман, Б. Мальгранж, Р. Том), *теорія турбулентності* (А. Колмогоров, Ю. Климонтович, О. Обухов) та ін. Важливими для постання синергетики стали здобутки представників концепції «відкритих систем» (Л. фон Берталанфі, Г. Щедровицький) та теорії дисипативних структур (Р. Герман, Г. Ніколіс, І. Пригожин). Активна діяльність цих та інших вчених дала змогу створити методологію не виключно точних наук, а універсальну,

придатну для застосування у площинах інших дисциплін. Синергетика як наука розпочала свій розвиток з математичного обґрунтування ключових положень та досліджень фізичних, хімічних і біологічних систем. Так, закономірності, до яких прийшов І. Пригожин у своїх дослідженнях нерівноважних термодинамічних систем (за які, до речі, отримав Нобелівську премію з хімії у 1977 р.), згодом почали успішно застосовувати до інших відкритих систем.

Перенесення результатів синергетичних досліджень в інші дисципліни, й відповідно на інші системи, викликало зрозумілі побоювання науковців про поверхневе розуміння математичних принципів та штучну імплементацію розуміння дисипативних систем. Утім, сьогодні дослідження відкритих систем у межах суспільства, культури та літератури не є рідкістю, оскільки дослідження системних закономірностей спрямоване не лише на історію чи сучасність, а й на майбутнє, бо дозволяє прогнозувати шляхи розвитку тих чи інших явищ. Прикладом цього є концепція Г. Гачева через її зорієнтованість, як ми вже зазначали, не лише на свій власний матеріал дослідження, а й на можливість її застосування стосовно інших літератур та епох минулого та майбутнього.

Задля уникнення «розмивання» синергетичної методології особливо продуктивними видається підхід, при якому зберігається «*концептуальний геном*» синергетики й формується таким чином неформалізована дисципліна, яка відрізняється від її «автентичного» варіанту з математичною базою [76, с. 181–182]. Це дозволяє не перетворити синергетику в певну схоластичну догму й застосовувати відповідні методи цієї науки лише там, де вони дійсно можуть принести об'єктивні результати. Водночас, без урахування концептуальних основ «традиційної» синергетики, такі студії приречені на псевдонауковість і упередженість. Плідним може виявитися поєднання системного та синергетичного підходів, які не слід протиставляти один одному [382, с. 108–109]. В. Василькова прогнозує розділення синергетики на два відмінні наукові напрями: власне синергетика, яка стосуватиметься лише сфери природничих наук, і другий напрям, пов'язаний з екстраполяванням відпрацьованої

теоретичної моделі самоорганізації систем для гуманітарних і соціальних сфер [83, с. 18]. Саме такий напрям досліджень включає в себе і застосування напрацювань з синергетики для вивчення традиційних літературознавчих проблем. Щоправда, праць, які б демонстрували практичне використання синергетичних надбань у дослідженні літератури, ще не багато, але вони вже окреслюють плідну перспективу застосування методології синергетики для аналізу літературних явищ у найширшому діапазоні. Важливою тут є й інша праця Г. Гачева – своєрідний підсумок наукової творчості вченого – «Гуманитарный комментарий к физике и химии» («Гуманітарний коментар до фізики та хімії») [99], в якій він здійснює реінтерпретацію ключових понять природничих наук із позицій мислителя-гуманітарія. Недаремно автор передмови, фізик і математик, відомий популяризатор синергетики С. Курдюмов у контексті проблем, порушуваних у книзі, згадує роботу І. Пригожина та І. Стенгерс «Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature» («Порядок з хаосу: Новий діалог людини з природою», 1-ше вид. – 1984 р.), в якій також піднято ідею цілісного розуміння світу, що можливо лише через майбутні спільні підходи в природничих і гуманітарних науках [99, с. 9].

Одна з основних ідей сучасної синергетики тотожна визначальному принципу, сформульованому ще у 20-х роках минулого століття російським економістом і філософом О. Богдановим: організована система є такою не сама по собі, а лише по відношенню до певних активностей, водночас стосовно інших вона може бути дезорганізованою або нейтральною [59, с. 23]. Цей принцип, не достатньо сприйнятий за життя вченого, сьогодні є самозрозумілим: будь-які системи є до тієї чи іншої міри організованими структурами, а всі явища, незалежно від сутності, є структурами й множинами з багатьох елементів. У рамках досліджень з термодинаміки І. Пригожин довів і сформулював важливий постулат синергетики: при великих відхиленнях від положення рівноваги первісно стійкий стан системи може втратити свою рівноваженість, а це є першим кроком до постання дисипативної структури

[346, с. 55–68]. Г. Гачев, відповідаючи на питання, що може спровокувати такі відхилення у жанрових системах, окреслює ряд факторів, які спровокували і створили ситуацію, за якої відбулася цілковита зміна жанрової системи болгарської літератури XIX ст. На його думку, ці фактори впливу збігаються із постатями визначних культурних діячів, які у своїй багатогранній і синкретичній творчості змогли здійснити «столітні», а то й «тисячолітні», «стрибки» – святого Паїсія Хілендарського, Софронія Врачанського, П. Берона, Н. Герова. Більш-менш синхронне вирівнювання з загальноєвропейським літературним процесом відбувається лише наприкінці XIX ст., як, наприклад, у творчості представника реалізму, патріарха болгарської літератури І. Вазова – його «стрибок» звужується до одного-двох століть [100, с. 426].

Синергетика передбачає ряд атрибутів *дисипативних систем*. Насамперед висувуються вимоги до відкритості нелінійної системи, яка повинна мати багато елементів або підсистем. Дисипативна система перебуває в стані нестабільності, у стані, далекому від рівноваги [212, с. 52]. Для *відкритих систем* властива гомеостатичність, намагання підтримувати динамічну рівновагу. Системи можуть мати також підсистеми на різних рівнях. Так, Г. Гачев розглядає літературний твір як такий, що може складатися з різномовних систем [101, с. 68]. Мови, будучи матеріалізованим світоглядом із власною логікою, здатні до взаємопроникнення: зокрема, в українській літературі першої половини XIX ст. такі приклади бачимо в творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та ін.

Відкритість системи передбачає наявність джерел і стоків для обміну енергією із зовнішнім середовищем, які власне й структурують систему й допомагають підтримувати її упорядкованість. Самоорганізуючись, такі системи еволюціонують і створюють складніші структури. Порядок у системах підтримують *атрактори* – це певні стійкі стани, до яких прагнуть системи після отримання впливів ззовні. До висновків про архетипну природу синергетичних процесів у культурі приходять російські вчені С. Курдюмов та О. Князева. Розглядаючи поняття «атрактор» у широкому антропологічному

сенсі як скерованість поведінки відкритої нелінійної системи, вони враховують його розуміння як «цілі» певного кінцевого етапу еволюції. Термін «атрактор», як виявляється, мав своїх прототипів і у античних філософських системах – ейдоси Платона, ідеальні форми Аристотеля тощо. У людській психіці атракторами виступають *юнгіанські архетипи* [212, с. 82]. Відповідно й жанрові системи не виникають на порожньому місці – їхнє створення є результатом трансформації «чужих» жанрів і має власну архетипну основу.

Жанри залежні від еволюції художнього світогляду і ускладнюються разом із ускладненням буття та свідомості [101, с. 65]. Проте основа жанрів, архетипна за своєю природою, залишається сталою: навіть змінюючись, система жанру зберігає свою структуру. У процесі пришвидшеного розвитку літератури відбувається перенесення досі «чужих» і географічно віддалених жанрів на свій національний ґрунт. Жанри переосмислюються в новій системі координат, отримуючи сьогочасне змістове наповнення, обумовлене ментальністю та національним характером. Їхня первісна форма деформується і здобуває новітні інтерпретації. Г. Гачев наводить цікавий приклад того, як важко відбувається декодування жанрів інших народів: «Недарма інтерес до змісту, захований у формі, у способах бачення світу, виник в європейському мистецтвознавстві саме на рубежі XIX – XX ст., коли потоком полилися в європейську культуру твори народів Сходу і первісних народів. Непроникнення дивної форми поставала як шифр, як система умовних значень; їх треба було опанувати, перш ніж йти далі» [101, с. 33].

Важливим є сам принцип розвитку самоорганізуючих систем, який полягає у визначенні поведінки окремих складових певними факторами – так званими *параметрами порядку* (слово «порядок» тут семантично неточне, оскільки система існує завдяки хаосу). Складові елементи системи перебувають у ієрархічних зв'язках, які детермінуються параметрами порядку, які й розвивають нові просторово-часові структури. Можливими є також і зворотні процеси, коли параметри порядку породжуються складовими системи. Проте саме параметри порядку є носіями інформації про систему в цілому: визна-

чивши їх, можна говорити про стан складних систем. Засновник синергетики Г. Гакен так метафорично визначив роль параметрів порядку: «...параметр порядку схожий на майстра-лялькаря, що керує маріонетками: він змушує їх танцювати, але й вони, в свою чергу, мають над ним владу і можуть ним управляти» [448, с. 23]. Таким чином, взаємостосунки між частинами системи та параметрами порядку визначаються принципом покори, але водночас колективна поведінка «маріонеток» системи здатна визначати параметри порядку. Як видається, параметрами порядку в жанрових системах літератури виступають мова, національний характер, культура, історія, традиція, імперська культура (для колонізованих народів) тощо.

Іншим атрибутом є *спонтанна активність* відкритих систем, яка виникає в результаті зіткнення із зовнішніми чинниками, залежить від нестійкості системи та спричиняє відхилення – *флуктуації*. І. Пригожин та його співавторка І. Стенгерс описують цей процес наступним чином: «Введені в невеликій кількості в систему нові складові призводять до виникнення нової мережі реакцій між її компонентами. Нова мережа реакцій починає конкурувати зі старим способом функціонування системи. Якщо система структурно стійка до вторгнення нових одиниць, то новий режим функціонування не встановлюється, а самі нові одиниці («інноватори») гинуть. Але якщо структурні флуктуації успішно «приживаються» (наприклад, якщо нові одиниці розмножуються досить швидко і встигають «захопити» систему до того, як загинуть), то вся система перебудовується на новий режим функціонування: її активність підпорядковується новому «синтаксису»» [347, с. 251]. Таким чином, відхилення в системі є показником і рівня хаотичності. Вторгнення нових елементів у жанрові системи можливе і з позалітературних систем – історичних, соціальних, культурних, економічних тощо.

Відхилення в системі та порушення її стійкості є *біфуркаціями*, своєрідними альтернативними шляхами розвитку. Ці якісні перебудови чи метаморфози об'єктів відбуваються при зміні параметрів, від яких вони залежать [10, с. 8]. Вибір еволюції систем відбувається у так званих «точках біфурка-



ції»; як наслідок активізуються нові атрактори – вони «ведуть» системи до нових станів, які можуть бути позитивними або негативними щодо набутих якостей. У жанрових системах цей еволюційний шлях визначає природний відбір жанрів: їхню життєвість, вдале прищеплення, оновлення або відмирання.

Фактично поєднання системного і синергетичного підходів запропоновано у праці Г. Гачева «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр» («Змістовність художніх форм. Епос. Лірика. Театр»), в якій відкинуто можливість побудови стрункої системи літературних жанрів. Дослідник розглядає літературний твір як відкриту структуровану систему, яка, зазнавши впливу аморфного потоку художніх ідей та уявлень, «кристалізується», тобто переходить у стан динамічної нерівноваги. У підсумку, зміст жанрових форм постійно змінюється (зауважимо, що «форма» і «жанр» у термінології Г. Гачева виступають синонімами). Таким чином, і сам жанр, і жанрова система є нестійкими категоріями зі сталими атрибутами, відкритими структурами, які взаємоперетинаються [101, с. 14]. Отже, міждисциплінарність, закладена в основу як ранніх, так і пізніх праць Г. Гачева, цілком гармоніє з синергетичною парадигмою сучасної науки про літературу.

Відштовхуючись від теорії діалогізму М. Бахтіна, Юлія Крістева запропонувала застосовувати так званий *транслінгвістичний підхід*, в основу якого покладене уявлення про еволюцію літературних жанрів як неусвідомлену екстеріоризацію в художньому тексті лінгвістичних структур, що належать до різномовних рівнів. Дослідниця ототожнює знакову систему, яка твориться жанром, із структурними особливостями мови [233, с. 74]. Внесок М. Бахтіна в семіотичне розуміння текстів для Юлії Крістевої є надважливим, оскільки у своїх роботах російський вчений розглядає слово (мінімальну одиницю тексту в художньому творі) на якісно новому рівні – як невід’ємний складник та вираження діалогічності тексту, що передбачає іманентну наявність інтертекстуальності.

Одним з головних завдань семіотики дослідниця визначає відмову від

консервативної риторичної традиції поділу на жанри й заміну її таким підходом, який би дав змогу сконструювати типологію текстів на основі специфіки їхньої організації [233, с. 46]. Виникає питання, чи означає така пропозиція цілковитий відхід від традиційного поділу на жанри. Тексти включені у взаємодію, яка передбачає асиміляцію чужих текстових структур або ж їхню ретрансляцію. Такі структури Юлія Крістева називає семіотичними практиками, які бувають різними залежно від рівня підпорядкованості знака і денота. Ця взаємодія – своєрідне змішування – є інтертекстуальною функцією («ідеологемою»), що реалізується на різнорівневих текстових структурах, історизуючи та соціалізуючи їх.

Проте використання такої практики призводить до певного парадоксу. Практичне застосування свого підходу Юлія Крістева демонструє на прикладі роману, який відтепер обережно називає не жанром, а текстом, який виділяє ідеологему знака, її ж можна дослідити, застосувавши супрасегментальний та інтертекстуальний аналіз [233, с. 48]. Проте від узагальнених і диференційних ознак жанрів слід відмовитися, як і від категорії жанру, через те, що всі тексти включені в єдине інтертекстуальне поле взаємообмінів і взаємозбагачення. Відтак, розглядаючи відомий середньовічний текст «*Le petit Jehan de Saintré*» («Малий Жан із Сантре») А. де ла Салля, дослідниця постійно послуговується термінами, що належать до риторичної традиції – головно «роман» і «епос». Отож для розрізнення епопеї та роману на основі певних інтертекстуальних функцій, як виявляється, потрібне послуговування традиційним «об'єднувальним» терміном для узагальнення типів семіотичних практик, у які залучені досліджувані художні тексти.

Відмова від жанрів, як видається, була необхідною умовою для протиставлення риторичній традиції нової, умовно кажучи, «логічної», що ґрунтувалася б на ідеї продукування та поєднування висловлювань (у залежності від типу – функцій) у межах тексту як «закритої ідеологеми». Проте на питання, чи буде наступна характеристика роману відмінною від такої самої характеристики новели або сонету, однозначної відповіді у Юлії Крістевій не знахо-

димо: «Роман має подвійний семіотичний статус: це лінгвістичний феномен (оповідь), а також дискурсивне коло (письмо, література): той факт, що він є оповіддю, є лише аспектом – попереднім – його фундаментальної особливості – стосуватися «літератури»» [233, с. 69]. Основна складність такого підходу полягає в декларованій «замкненій» і детермінованій структурі художнього твору. Для жанру є характерними зміни типу, характеру та функцій у процесі еволюції, тобто очевидно є відкритість жанру як системи, якій властиво змінюватися під впливами літературних і позалітературних чинників.

Намагання трактувати жанри як закриті системи текстів було розкритиковане Ю. Лотманом. Традиційні спроби дослідників розглядати жанри як виразні утворення в межах закритих історичних систем він назвав ілюзійними [268, с. 117]. Рецепцію тексту художнього твору, як і сприйняття жанру, дослідник пов'язує зі специфікою розуміння його особливостей читачем. Жанр надає тексту знаковості, вводить художній твір у коло знайомої читачеві системи. Розуміння тексту залежить насамперед від двох чинників: досягнення *єдності кодуєчих систем* письменника та читача та *єдності природної мови та культурної традиції* [267, с. 219]. Нерозуміння культурної традиції та жанрової «включеності» тексту до певної літературної системи призводять до провалу реалізації авторських інтенцій у художньому творі.

Розуміння жанру як *комунікативної системи* (жанр «сприяє» діалогу художнього твору та читача, й, відтак, за допомогою тексту – автора і читача) передбачає наявність певного семіотичного коду, який не передає достовірно культурно-історичну специфіку епохи, а є авторською реконструкцією або деконструкцією формально-змістових параметрів жанру. Отож, як підкреслює вчений, текст є сукупністю відібраних його творцем фактів (на його думку, суттєвих і неминущих), що набувають своєї значущості та суті в інтерпретаціях читача або критика. Важливим є те, що ці факти, обрані відправником-письменником, отримують ширше значення, яке було прописане в коді тексту, у процесі їхньої інтерпретації [267, с. 337]. Незалежно від волі комуніканта набувають семіотичного значення й ті факти, які під час декодування

«обростають» новими смислами. Таким чином, жанрова система є не лише системою з певним жанровим кодом, а сукупністю текстів з літературними та позалітературними семіотичними зв'язками, які поза схемою комунікації «автор – текст» в нових умовах «автор – текст – читач» здатні набувати нової семантики. Зрештою, текст сам по собі «німий» і стає учасником комунікації лише в процесі прочитання [269, с. 583]. Врахування жанрової специфіки тексту як результату його «включеності» до жанрової системи, а не як автономної форми оприявлення цілісного, завершеного та замкнутого тексту, дозволяє уникнути розсіювання одного з його важливих семіотичних значень. Аналогічно: прочитання жанру в системі інших жанрів дає змогу побачити нові повідомлення тексту, які не простежуються при аналізі штучно ізольованого жанру.

Запозичивши у М. Бахтіна вислів «пам'ять жанру», Ю. Лотман вкладає у нього конкретний зміст: у структурі жанру є комунікативні особливості, які часто є похідними з попередніх літературних епох [272, с. 511]. Таким чином, структурні особливості жанрових систем також є носіями повідомлень з минулого, які в нових умовах та контексті здатні до генерації нових смислів. Нагромадження нових комунікативних смислів ускладнює розрізнення наявних і набутих жанрових ознак. Як зауважує І. Смірнов, найлегше досліджувати жанрові системи ранніх етапів еволюції, коли динаміка історії не посилює жанрову інтерференцію. Щоправда, жанрові системи нової та найновішої літератури слід розглядати з урахуванням тих чинників, які, незалежно від історичних впливів, дозволяють жанрам систематизуватися [383, с. 61]. Як відомо, первинною жанровою системою є фольклор, у якому найбільш виразно простежується перший системоутворюючий чинник – безпосереднє втілення архетипів як універсальних структур людської психіки, які в літературних системах виступають у функції атракторів.

Отже, не претендуючи на вичерпність питання, спробуємо окреслити ті системоутворюючі домінанти, які, попри невпинну динаміку, залишаються незмінними й «зв'язують» між собою жанри. Такий розгляд варто розпочати

з проблеми впливу несвідомого. Як загадувалося вище, Юлія Крістева пропонувала розглядати еволюцію літературних жанрів як неусвідомлену екстеріоризацію мовних структур. Проте, як стверджують чільні представники психологічних напрямів у літературознавстві, найважливішою є неусвідомлена екстеріоризація психічних структур – архетипів. Архетипи здатні зумовлювати вибір і модифікацію жанрів – суб'єктивно впливати на волю письменника, а глобальніше – визначати формування жанрових систем різних рівнів (літературної епохи або напряму), оскільки вони є виразниками колективного неусвідомленого. Цікаво, що певні жанри є не лише результатом оприяття архетипів, а навіть їхніми корелятами (оскільки це виразники визначених типів дискурсивного мислення) [5, с. 50]. Якщо таке спостереження покаже для мовних жанрів, де архетип реалізується як концепт, то воно цілком слушне і стосовно жанрів художньої літератури. Жанрові структури, породжені архетипами, несуть у собі їхні сліди й на відповідних рівнях тексту матеріалізують несвідоме: архетип щоразу «наповнює» себе змістом у конкретному художньому творі. Матеріалізація архетипів відбувається через мову художньої образності, яка семіотично їх пояснює і прояснює. Відтворення архетипів відбувається по-різному, але визначальним для їхнього усвідомлення залишається механізм прочитання семантики символу – їхнього основного виразника.

Полемізуючи з психоаналітичними теоріями прочитання символіки – найперше з фройдизмом і юнгіанством, М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський наголошують на проблематичності абстрактного потрактування символу як речі, смисл якої завжди перебуває деінде, й пропонують розглядати інтерпретацію символу як акт, що прояснює структури свідомості. Символ стає в інтерпретації філософів не лише знаком чогось, а означуваним і означальним водночас. Семіотична система є певною проекцією свідомості, знаковість якої пролягає між свідомістю та несвідомістю. Такий погляд був інспірований бажанням подолати певну штучність розуміння семіотичних систем, які базувалися або на ідеальних (без відповідної проекції у

свідомості) знакових рівнях, або ж на їхньому трактуванні як «активному продовженні» особливостей людської психіки [276, с. 86–87]. Системи, незалежно від їхнього походження (біологічні або інформаційні), можуть виконувати ті самі функції свідомості. Отже, й жанрові системи є носіями знакової інформації специфіки людської свідомості.

Відмова від терміну «архетип» у теорії М. Мамардашвілі та О. П'ятигорського не передбачає відмови від оперування поняттям, яке б позначало первинні психічні структури, які продукують символи. Відмінність полягає в тому, що вчені переводять ці структури у сферу свідомого, підкреслюючи їхню спонтанність. Ці відправні символи співвідносяться з первинними міфами, а вже на рівні включення до міфологічних систем – в якості вторинних символів – зазнають ідеологічної інтерпретації [276, с. 133]. Таким чином, йдеться не про відмову від сфери несвідомого, а наголошується на тому, що структури несвідомого набувають смислу тоді, коли переходять у сферу свідомого. У такій інтерпретації не вбачаємо розходження з розумінням природи архетипів у аналітичній психології К. Г. Юнга. Попри відсутність єдиного дефініювання архетипів, можна зауважити чітку кореляцію між несвідомим і свідомим у процесі оприявнення несвідомих психічних структур: «Архетип за своєю суттю представляє несвідомий зміст, який, будучи сприйнятим і усвідомленим, змінюється, а саме – у сенсі відповідної індивідуальної свідомості, у якій він і зринає» [489, с. 14–15]. Тож знаковість реалізується після переходу архетипу з несвідомого – точніше, колективного несвідомого – у свідомість людини, де, попри власну універсальність, індивідуалізується. Таким чином, у художній літературі можна розрізнати два знакових компоненти архетипу: *біопсихічний* (як психічна складова колективного несвідомого) і *ноосферичний* (оприявнення архетипу в мистецтві й набуття знакового найменування; подальший вплив архетипу на культуру та його розвиток) [66, с. 16].

Наступним системоутворюючим чинником можна вважати вплив позажанрових систем, які спричиняють флуктуації. В останній своїй книзі «Ку-

льтура и взрыв» («Культура і вибух», 1-ше вид. – 1992 р.), на яку найбільший вплив мали праці згаданого вище І. Пригожина, Ю. Лотман запропонував і обґрунтував цілісну теорію вибухових процесів у культурі. Перенесення основних постулатів цієї теорії на переосмислення жанрових процесів на сьогодні плідно застосовується українськими літературознавцями, зокрема в дослідженнях української та російської драми Т. Свєрбілової [370] та англійського модерністського роману О. Бандровської [20].

Ю. Лотман вважав джерелом жанрової динаміки результати пересікання різних, часто протилежних, структурних організацій – текстів, які здійснюють вільний рух у просторі семіосфери, стикаючись і відштовхуючись, виживаючи і розпадаючись на стійкі елементи, здатні за певних умов до нового відродження. Попри розуміння важливості досліджень російської формалістичної школи та класичного структуралізму, вчений виступає проти їхнього бачення тексту як закритої та самодостатньої системи, організованої синхронно та ізольованої від усього, що існує поза нею. Насправді текст, як згусток минулого, є двовимірний: *пам'ять тексту* – незмінна іманентна складова, втілена у внутрішній структурі твору, та співвідношення із зовнішнім – *позатекстова пам'ять* [268, с. 22]. Так само й у структурі жанру можемо розрізнити жанрову пам'ять і ознаки, що вказують на співвідношення з пожанровими й, відповідно, з позалітературними елементами. Вибір одного з можливих шляхів розвитку жанрової системи є випадковістю й не залежить від законів причинності й імовірності – ці закони набувають чинності лише в момент випадкового вибору одного з потенційних шляхів. На думку Ю. Лотмана, у момент культурного вибуху різко підвищується інформативність й ускладненість жанрової системи – виникають нові жанри та жанрові різновиди, на передній план виходять досі маргіналізовані жанри, а провідні жанри маргіналізуються або зникають. При цьому «домінуючим елементом, який виникає в результаті вибуху й визначає майбутній рух, може стати будь-який елемент з іншої системи, випадково втягнутий вибухом у переплетення можливостей майбутнього руху» [268, с. 22–23].

У подальшому домінуючий елемент – жанрова домінанта у нашому випадку – вже створює передбачуваний подієвий ряд. Після моменту вибуху настає другий етап – осмислення процесів, які відбулися як «цілком закономірні» й «історично визначені», тобто відбувається лінійна реконструкція минулого, з якої традиційно викидаються випадковості й осмислюються результати як історичні факти.

Вторгнення зовнішніх текстів (слово «текст» тут вжито у найширшому значенні, не тільки філологічному) у простір літературного твору провокує культурний вибух, який Ю. Лотман описує як жмут непередбачуваностей [268, с. 118]. Наприклад, жанр історичного роману в англійській літературі сприймається з цілком усталеним набором атрибутів: навіть у віддалених літературах йому властиві незначні відмінності. Виникнення цього жанру в літературі романтизму та його поширення в європейських літературах породило різні варіанти та, як наслідок, віддалення від еталонного роману В. Скотта (відмінності простежуються навіть у відвертих наслідувачів і плагіаторів шотландського романіста).

Одним з головних чинників впливу на можливість вибуху Ю. Лотман називає *індивідуальну самосвідомість письменника*, котрий формує нові знакові смисли, накладаючи одні смислові простори на інші в моменти найвищих злетів творчого натхнення [268, с. 26–27]. Нагадаємо, що пояснення появи творчого натхнення неможливе без врахування актуалізації певних архетипів у підсвідомості письменника.

Пропонована *теорія культурного вибуху* надзвичайно важлива для проведення компаративних зіставлень жанрових систем різних національних літератур. Вхідження до жанрових систем елементів з іншої системи провокує появу різних шляхів розвитку, «непередбачувану гру» в текстах, а ця динаміка виглядає як лінійний процес [268, с. 72]. Додамо, що розвиток жанрових систем як лінійний процес прочитується літературознавцями постфактум. Таке прочитання часто породжує розуміння динаміки жанрової системи як метафори людського життя – у певний період жанр починає старіти, втра-



чати здатність відповідати запитам автора, літературного життя та суспільства, що особливо помітно, коли застаріває певний стиль й властиві йому жанри втрачають свою «модельну» роль [325, с. 63].

Різна реакція жанрових систем інонаціональних літератур на елементи, привнесені ззовні, спростовує циклічність як визначальну ознаку розвитку літературних систем, яку проголошують окремі генологи (як, наприклад, у теорії жанрів Н. Фрая). Зіставлення результатів (саме результатів, а не альтернативних і ймовірних шляхів розвитку культури, як пропонується Ю. Лотманом, бо в такому разі компаративістика ризикує перетворитися в «якбитологію») змін та трансформацій жанрових систем через культурні вибухи увиразнює як спільне, так і відмінне – ідентичності різного ґатунку. Таким чином, поява нових жанрів або жанрових різновидів чи модифікацій – це ряд малих вибухів, які накладаються на динамічну криву багатоступеневої непередбачуваності [268, с. 106].

Чіткіше окреслити власне літературні атрибути жанрових систем як системоутворюючий чинник допоможе застосування методології дослідження жанрів Н. Копистянської, уперше представленої в монографії «Жанровые модификации в чешской литературе (период становления социалистического реализма)» («Жанрові модифікації в чеській літературі (період становлення соціалістичного реалізму)») та пізніше уточненої та доповненої в подальших працях генолога [224, с. 17–23]. Вчена запропонувала вирізняти у дослідженні жанрів чотири поняттєвих сфери: *жанрова система літератури*, *жанрова система літературної епохи (напрямую)*, *жанрова система національної літератури*, *жанрова система у творчості окремого письменника* [223, с. 59–78]. Для типології літературних жанрів є актуальним дослідження проблем, які визначаються в рамках жанрової системи певної епохи.

У розгляді першої сфери – жанрової системи літератури – Н. Копистянська використовує принцип дослідження жанрів Ю. Тинянова: від твору як системи слід йти до співвіднесеності з жанровим рядом, а відтак, і з позалітературними рядами, зокрема, й з побутовим. Другу сферу пропонується

розглядати згідно з розумінням Д. Лихачовим жанрових систем літературних епох як певних співвідношень жанрів, залежних від змін літературних функцій, стилю епохи, інших літературних напрямів тощо. Третя сфера стосується функціонування жанрових систем національних літератур, вивчення яких є особливо плідним у зіставному аспекті, оскільки таким чином можна простежити як спільні, так і відмінні риси. Під час дослідження четвертої сфери аналізується жанрова система у творчості окремого письменника. Тут особливо важливим є «встановлення зв'язків між усіма жанрами, до яких звернувся автор, і розгляду кожного з них як частини системи, що визначається діапазоном його таланту» [223, с. 76].

У підсумковій монографії Н. Лейдермана «Теория жанра» («Теорія жанру») – праці, яка стала одним із знакових досягнень сучасної жанрології, вчений з'ясовує особливості динаміки жанрів на різних етапах літературного розвитку, справедливо вважаючи жанрову систему однією з важливих структурних складових будь-якого літературного напрямку (це збігається з підходом Н. Копистянської). Стійкість жанрової системи та її «системність» забезпечуються «виборчою спорідненістю», яка «виникає між принципами художнього осягнення дійсності – її творчого втілення, естетичної оцінки та художнього узагальнення, що становлять суть методу, та жанром, тобто способами побудови художнього світу твору – світу, в якому лише й може отримати втілення, стати наочно-зримою опанована художником естетична концепція дійсності» [249, с. 573]. Важливими у створенні цього нового осягнення світу стають провідні жанри, які складають основу певного літературного напрямку й здатні до конструктивних впливів на інші жанри, розширюючи кордони панування певного методу. Такий принцип Н. Лейдерман назвав *метажанром*, який розумів як певну узагальнюючу абстракцію жанру, яка є необхідною для пояснення механізмів взаємодії між одним методом і багатьма жанрами в єдиній художній системі літературного напрямку [249, с. 575].

Полемізуючи з тезою про фактичну відсутність стійких жанрових домінант у реалістичних творах (порівняно з попередніми літературними на-

прямами – класицизмом і романтизмом), дослідник слушно зауважує спрощеність такої позиції, при якій не враховується ряд чинників, зокрема, взаємопроникнення «старих» і «нових» жанрів. По-перше, заміна канонічності класицистичної поетики в реалізмі не означає відмову від жанрових норм – вироблених століттями способів моделювання світу та комунікації письменника і читача [249, с. 580]. Саме *жанрові норми* визначають розвиток жанрової системи, спадкоємність розвитку літератури та її зв'язок із суспільством. Жанрова система реалізму, за висловом Н. Лейдермана, «втягує» в себе ті жанри, які б вирішували нові естетичні та світоглядні завдання – таким жанром-«лідером» стає роман. Нове бачення «старих» проблем простежується в зближеннях і розходженнях зі стійким ядром структури жанру [249, с. 582].

У монографії «Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров» («Олітературений час. (Гіпо)теорія літературних жанрів») І. Смірнова системність жанрів пояснена *трансцендентністю* самої системи. Системність і розвиток культури в процесі діахронних змін (а, отже, системі властива й історичність) обмежують письменника в його творчості, яка набуває локалізованої цілеспрямованості. Цікаво, що реконструювання жанрів за зовнішніми ознаками розрізнених текстів І. Смірнов вважає доказом того, що дослідник має справу не з феноменами, а ноуменами [383, с. 60]. Діахронний розвиток жанрових систем з плином часу призводить до їхнього ускладнення – старі жанрові системи продовжують «життя» в нових текстах чи групах текстів або ж залишаються у власному історико-культурному періоді, будучи носіями діахронічного сенсу. Найлегше, таким чином, досліджувати першо-систему всіх жанрів – фольклор. Заслуговує на увагу і класифікація жанрів за *принципом темпоральної організації* І. Смірнова: літературні жанри поділяються на *міметичні* (автобіографія, ініціаційна оповідь, національний опис) та *конструктивні* (героїка, сатира, коміка, трагіка, ідилія, гротеск) [383, с. 36–38]. При такому поділі знову ж таки набуває ваги історичність тексту, специфіка його розсортування в реальному часі. Міметичні жанри здійснюють селективний відбір типових історичних (ймовірних) ситуацій, які відбу-

ваються в конкретній культурно-історичній епосі. Конструктивні жанри логічно реструктурують час, а автор відповідного тексту здійснює якісне оцінювання наративу, перетворюючи об'єктивне в суб'єктивне.

Інший сучасний російський літературознавець В. Захаров виступив проти теорії жанрових систем Г. Поспелова, спробувавши дати відповідь на запитання: заради чого відбувається відмова від традиційної системи жанрів, якщо в «новій» фігурують одні й ті самі жанрові дефініції. Як стверджує літературознавець, теорія жанрових систем через таке «запозичення» є не власне теорією, а періодизацією літературного процесу в жанрових дефініціях, а акцент на категорії змістовності буде лише засвідчувати численність жанрів [168, с. 50–51]. Пропонуючи власне бачення дефініювання жанрової системи, В. Захаров радить виходити з наступних передумов: у межах кожного літературного роду історично склалася власна система жанрів; на відміну від драматичних жанрів, яким властивий єдиний аксіологічний принцип диференціації, та ліричних, для більшості яких також властивий цей принцип, для епічних жанрів не існує принципу поділу; кожний епічний жанр має власну концепцію, яка склалася історично та в якій важливу роль відіграють такі змістові аспекти: специфіка оповіді, нараційного часу та сюжетно-композиційної структури [168, с. 50–54]. Ці та інші – менш значні фактори – у тісній взаємодії формують окремі жанри. Відтак дослідник пропонує вивчати жанрові системи, беручи до уваги не лише їхню суперечливу складність, історичну мінливість та національні традиції, а й авторські «експерименти». Особливо важливим є врахування історизму та динаміки жанрових систем – так дослідник матиме справу з реаліями літературного процесу [168, с. 55].

Отже, питання природи, зародження та розвитку жанрових систем у художній літературі є надважливим для сучасної генології. Утім, описані вище системотвірні чинники – архетипна основа жанрової системи, її позажанрові елементи та включеність у літературні жанрові системи різних сфер – є, на наше переконання, визначальними для розуміння специфіки жанрових систем.

### 1.3. Прозовий дискурс української літератури кінця XVIII – середини XIX ст.: проблема формування канону

Літературний канон і досі часто тлумачать як певний усталений перелік норм, які «виштовхують» з вершини літературного процесу твори, яким бракує певних незмінних естетичних рис. Перелік «вічних» і «геніальних» праць, який притаманний чи не всім літературам, проголошується непорушним – здолати цю сталість часто допомагає зміна ідеологічних або естетичних парадигм, особисті вподобання дослідника або обсяг літературознавчої праці чи підручника, що «автоматично» викреслює ті чи інші імена.

У своєму літературознавчому бестселері «The Western Canon: The Books and School of the Ages» («Західний канон: книги та школа всіх епох», 1-ше вид. – 1994 р.) Г. Блум, вибудовуючи власну схему канону західних літератур, переніс ідею італійського філософа Дж. Віко про три основні етапи розвитку правління будь-якої нації (теократичний, аристократичний, демократичний) на світовий літературний процес [49, с. 5–6]. Зрозуміло, що міфологічна схема Г. Блума з сакралізацією В. Шекспіра певним чином відбиває суб'єктивні естетичні симпатії автора, які, за зміни ракурсу, методології та центральної персоналії, можуть теж аргументовано переглядатися. Так, наприклад, за Б. Шалагіновим, Й. В. Гьоте та його «Faust. Eine Tragödie» («Фауст: Трагедія»), прийшовши на зміну постсередньовічній епосі В. Шекспіра, становлять осердя новоевропейського канону. Підставами такого центрування німецького письменника є проголошення ним виняткового значення мистецтва, зародження сучасного розуміння життя, закладення підвалин міфологічного мислення модерної епохи та сприйняття людини як творця культури [463, с. 47–48]. Проте у випадку з літературами колонізованих народів, зокрема українська, вдатна в цілому до більшості західноєвропейських та американської літератур цивілізаційна концепція Дж. Віко в її блумівській інтерпретації (з акцентом на художньому естетизмі) потребує якщо не ревізії, то, принаймні, доповнення. Скажімо, «додаткову» епоху в історії літератури

можна назвати колоніальною й в умовній «схемі за Дж. Віко» вона займе місце демократичної після аристократичної.

Українська література в теперішньому форматі канону потребує докорінного перегляду та відшарування значної кількості застарілих поглядів і стереотипів, які залишилися у спадок від радянського літературознавства [3, с. 79]. Окрім цього, часто канон історії української літератури розглядається як такий, що повинен презентувати виключно українськомовні твори, що втілюють національну ідентичність. Як наслідок – ігнорується чималий пласт праць, писаних російською, польською чи іншими мовами, які де факто можуть бути зараховані до двох і більше канонів одночасно з огляду на дво- чи полімовність автора, або безапеляційно відкидаються письменники, які з тих чи інших причин були змушені залишити батьківщину й шукати шляхів самореалізації на теренах метрополії (причини можуть бути різними – навчання, кар'єра службовця чи військового, пошук письменницької слави тощо) і відтоді територіально були прив'язані до чужини, творячи її, але водночас і свій власний культурний продукт.

До одвічної проблеми українського літературознавства належить питання літературної (само)ідентифікації українських російськомовних письменників першої половини та середини XIX ст. Тут слід найперше згадати В. Капніста, В. Наріжного, П. Білецького-Носенка, П. Голоту, О. Сомова, О. Перовського (Антонія Погорельського), І. Кулжинського, і, звісно ж, М. Гоголя (тут можна згадати і двомовних письменників Є. Гребінку, Г. Квітку (Грицька Основ'яненка) та Т. Шевченка) та ін. Здобуття освіти у столичних закладах, служіння імперській державній системі (у її цивільних чи військових вимірах) та часто вимушене послуговування російською мовою в літературній творчості спонукали багатьох критиків розглядати доробок цих авторів у контексті російської літератури, причому як щось відмінне від тогочасної українськомовної літератури. Зрештою, перспектива розглядати Україну як самодостатню державу (тоді – колонію Австрійської та Російської імперій) з власним народом та, відповідно, мовними, культурними, іс-

торичними традиціями та особливостями і зараз постійно береться під сумнів. Якщо йти за такою проімперською логікою, то до головно російської та австрійської літератур слід зарахувати практично всіх письменників, які творили на материковій Україні до 1917 року. Це складне питання вже намагаються, принаймні теоретично, вирішити сучасні літературознавці. Заслуговує на увагу думка О. Глотова, який пропонує поряд із ключовими параметрами визначення літературної приналежності того чи іншого письменника й варіант включення в історію української літератури тих творів, які через об'єктивні історичні обставини написані російською мовою [106, с. 30] (список можна продовжити: гебрійською, німецькою, польською та ін.). Творення «великої» історії української літератури, запропоноване дослідником, повинно передбачати паралельне входження цих текстів і до інших канонів. Часто саме мовний маркер ставав перешкодою для такого підходу.

Після заборони українськомовного книгарства та ліквідації Гетьманату панівною мовою високої української культури стала мова книжна, близька до книжної російської. Тому навіть ті тексти перших десятиліть XIX ст., які були приховано «підривними» для імперського дискурсу, на зразок «Истории Русов, или Малой России», написані російською літературною мовою. У цей період уже сформувалася малоросійська еліта, яка з дивовижним умінням поєднувала російський роялізм з українською шляхетністю, витворюючи таким чином новий ступінь формування власної самосвідомості. Вона також послуговується новоствореною російською літературною мовою, яка на той час цілковито замінила староукраїнську, а замість латини посилено студіює французьку – мову російського дворянства – та переймають звичаї імперської столиці (ці метаморфози в традиціях української шляхти сатирично ілюструє Г. Квітка-Основ'яненко в романі «Пан Халявский»). Канадський історик З. Когут пише про діалектичний процес формування малоросійської ідентичності та її вагому роль у процесі українського національного будівництва: «Завдяки зацікавленості старовиною та ностальгії за нею українська шляхта зуміла зберегти рештки малоросійської ідентичності аж до 30-40-х років XIX

століття. У той же час, під впливом Гердера та романтизму, наступне покоління відкрило український народ з його самобутньою мовою» [214, с. 99].

Показовим щодо специфіки «російської канонізації» є приклад В. Капніста, українсько-російського поета і драматурга, більша частина життя якого була пов'язана з Україною. Здобувши славу після виходу сатиричної комедії у віршах «Ябеда» (1798), яка в каноні російської драматургії XVIII ст. йде одразу після «Недоросля» («Недоросток») (1782) Д. фон Візена (Фонвізіна), В. Капніст займав друге «почесне» місце в пантеоні російських драматургів аж до появи «Горя от ума» («Горя з розуму») (1825) О. Грибоедова. Судова тяганина українських поміщиків, сатирично зображена в комедії «Ябеда», пізніше стане головною формою розгортання подій в «українських» повістях «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» («Два Івани, або Пристрасть до позовів») (1825) В. Наріжного та «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем») (1834) М. Гоголя [40, с. 353]. Вибір мови метрополії, участь у військових (служба в армії) та дворянських інституціях імперії (займав різні виборні посади в Київських і Полтавській губерніях), активна літературна діяльність (публікація поетичних творів у російських часописах) – всі ці чинники нібито слугують на користь виключної приналежності В. Капніста до російської літератури. Проте тексти на зразок «Ябеди», які в замаскованій формі порушують проблеми українства, також належать і до українського літературного канону.

Принагідно звернемо увагу на формування російського літературного канону в 1820–1830-х роках, який (без урахування національних, культурних та й, зрештою, літературних особливостей) всотує в себе українських і польських літераторів. Зрозуміло, що такий підхід відповідав насамперед імперським інтересам та амбіціям, що потребували якомога повнішого оприявлення у мистецтві. Показовим є приклад з трактату «О романтической поэзии» («Про романтичну поезію») (1823) українського російськомовного письменника О. Сомова, який без жодних вагань до «совокупной России» відносить



росіян, українців, литовців, поляків, татар, фінів, кавказців та ін., наголошуючи, що історія та культура цих народів може дати багатий матеріал для письменництва [391, с. 86–87]. Саме у цей час відбувалася дискусія між апологетами великоросійської та малоросійської літератури, суть якої зводилася до визнання чи заперечення окремішності та самодостатності літератури українською мовою. Часто ці суперечки переміщувалися і в площину суто художніх текстів – як, наприклад, оповідання «Салдацький патрет» Г. Квітки-Основ'яненка, написане зі спеціальною метою вберегти письменника від упередженого оцінювання російських журналістів і літературних критиків за першу українськомовну повість «Маруся», або ж літературний маніфест на зразок «Супліка до пана іздателя» того самого автора, в якій відстоювалося право української літератури на існування.

Тож період функціонування літератури колонізованої України кінця XVIII – середини XIX ст. слід розглядати з урахуванням історичних особливостей, культурної ситуації, але без такого поширеного в деяких сучасних літературознавчих працях «романтизованого українського націоналізму» (за влучним висловом О. Юрчук) [493, с. 19]. Тут, зокрема, плідною може виявитися концепція про націю американського політолога Б. Андерсона. Поняття «уявленої спільноти» як політичної та генетично обмеженої єдності, представники якої переживають у свідомості образ співпричетності [6, с. 22–25], дає змогу точніше схарактеризувати початковий етап формування в межах мультиетнічних імперій української нації початку XIX ст., яка ідентифікувала себе в рамках «малоросійської» чи «русинської» спільноти (у Галичині, скажімо, українська ідентичність теж формувалася в боротьбі – насамперед, з полонофільськими, а частково й русофільськими тенденціями). Національний патріотизм підмінюється патріотизмом регіональним, який часто існує – парадоксальним чином – у невіддільному зв'язку з патріотизмом імперським.

Зазначене вище не підтверджує цілковиту відсутність національного патріотизму та його прихованих (зі зрозумілих причин самозбереження в умовах тоталітарної цензури) проявів у діаріушах та епістоляріях української

еліти. Як зауважує Т. Гундорова, для малоросійської літератури початку XIX ст. властива гібридність, яка повинна була продемонструвати певний ступінь культурної інтеграції в імперське «тіло» [129, с. 25]. Однак у 1820–1830-х рр. у більшості текстів українських письменників зустрічаємо двоїсту мову мімікрії, властиву для культурних гібридів, як наголошують у своїх працях представники постколоніальної критики на зразок американського дослідника Г. Бгабги.

Українці ще не були єдиною «уявленою спільнотою» через фактичну відсутність політичної ідентифікації, зародковий стан ідей суверенності та націоналізму, недвозначне потрактування власних історичних і культурних коренів. Першу спробу побороти цю «малоросійську» двоїстість буде зроблено членами «Слов'янського братства св. Кирила і Мефодія», які планували замінити імперський патріотизм слов'янським. У праці «Книга буття українського народу» («Закон Божий») одного з найбільш відомих «братчиків» М. Костомарова спостерігаємо прояви «первинного» націоналізму й пошуку теоретичного підґрунтя до культурної автономії, на якому набагато пізніше зросте національна ідея. У статті «Две русские народности (Письмо редактору)» («Дві руські народності (Лист до редактора)») (1861), декларуючи близькість «великоросів» і «південоросів» (на протиположність близькості українців і поляків), він висновує ряд аргументів на користь окремішності українства [230].

Українське письменство першої половини XIX ст. є також «неуявленою спільнотою», члени якої, займаючись «сродною працею», бачили розвиток національної літератури цілком по-різному і часто в діаметрально протилежних парадигмах – колоніальній, імперській чи національній. Такий плюралізм поглядів зумовлював і мовний вибір, і жанрове орієнтування, і рецепцію інших європейських літератур. Показовими є, наприклад, двомовність та різноманіття професійної діяльності Г. Квітки-Основ'яненка та Є. Гребінки, які паралельно активно долучалися до творення питоми української та російської літератур.

Природно, що до творення тривкого імперського погляду на колоніальну Україну частково долучалися ті письменники, які презентували її в російській художній словесності. Намагання зобразити Малоросію у приземленому вигляді (як периферійну глушину на задвірках «просвітленої» імперії) неумисно чи на догоду загальноприйнятим імперським стереотипам загалом було властиве для окремих творів російськомовних письменників, що були українцями (тоді – малоросіянами) за походженням і будували свої кар'єри в державних чи військових установах метрополії, зі зрозумілих причин пов'язуючи свій літературний поступ із висококультурною «північною столицею». Деякі автори, парадигматично належачи до російської та української літератури водночас, вибирали у своїх творах такі топоси та концепти, які б свідчили про усвідомлений вибір імперської ідеології.

Найбільш дослідженою і парадоксально контроверсійною залишається також і проблема становлення української новочасної літератури у першій половині XIX ст., зокрема й питання генези та розвитку системи прозових жанрів, яке засвідчує усю суперечливість тогочасного літературного процесу. Так, серед останніх праць з цієї проблематики можна назвати ґрунтовні студії Ю. Барабаша, О. Борзенка, Т. Гундорової, Н. Зборовської, В. Івашківа, І. Лімборського, П. Михеда, Є. Нахліка, Я. Поліщука, М. Ткачука, О. Юрчук та праці західних україністів Гр. Грабовича, Е. Бояновської та М. Шкандрія. Менш вивченим є складне питання інкорпорації української російськомовної та українськомовної літератури у власне російську літературу: зі зрозумілих і обговорюваних сьогодні причин переважно розглядався «беззаперечний і безповоротний вплив» російської літератури на українських літераторів. Навіть творчість українських письменників XIX ст., творена російською мовою, часто зараховувалась до російської літератури як її невід'ємна частина, як, наприклад, російськомовна частина літературного доробку Г. Квітки-Основ'яненка та Є. Гребінки [179]. Показовою характеристикою може слугувати і така, вочевидь, вимушена «констатація», яка набуває тут іронічного денотативного змісту: «Велика російська література XIX – XX ст. допомогла

українській літературі стати на ноги, живила її передовими ідеями, підтримувала її в тяжкі хвилини» [45, с. 3]. Зрозуміло, що про включення в українську літературу В. Наріжного або М. Гоголя у таких працях зовсім не йдеться, оскільки вони розглядаються виключно як російські письменники, проте всебічне дослідження цього питання дало б змогу дати неупереджену оцінку українсько-російським літературним взаєминам.

Слід однак зазначити, що останнім часом спостерігається тенденція до певного оновлення канону української літератури, що ґрунтується на нових методологічних підходах та принципах, які можна було б застосувати й під час аналізу інших періодів. Так, сучасна італійська славістка Дж. Б. Беркофф пропонує розглядати українську літературу епохи бароко водночас як самостійну «канонічну» систему та частину ширшої системи, яка вміщує в себе канони сусідніх літератур і, ще ширше, канони європейських літератур [41, с. 13]. Зрештою, явище інкорпорації української літератури в літератури сусідні, зокрема російську чи польську – помітне і в наступні століття; це, зрештою, триває й досі. Проте деякі сучасні дослідження, які хибують на надмірне і часто «притягнуте за вуха» підкреслення домінування виключно національної проблематики творчості того чи іншого письменника, вилучаючи твори з інолітературного контексту, одразу ж «поміщають» їх у стерильний і закритий для інших літератур вимір.

Побіжно окреслимо деякі площини творення терміну «канон». Ян Ассман переконливо вкладає у семантичне поле цього терміну категорію інваріантності, яка передбачає наявність точок опори, рівності, точності. Інваріантність є своєрідним освяченням, яке закріплює «недоторканість» художнього твору. Будучи легальним і авторитетним, канон в умовах зміни традицій покликаний презентувати загальнообов'язкові правила і норми, він передбачає поляризацію, проведення чіткого розмежування, скажімо, між елітарною та масовою літературами. Ян Ассман як один з авторів концепції колективної пам'яті визначає канон стабілізатором колективної свідомості, який водночас презентує особистісне [14, с. 130–138].

Зрозуміло, що проблема формування національних літератур в умовах колонізації є актуальною для багатьох постколоніальних літературознавств й потребує таких методологічних підходів, які б не обмежували включення авторів до канонів, а також невиправдано не розширювали б його. М. Павлишин слушно вбачає обмеження канону української літератури в типі реципієнта, на якого орієнтуються представники, сказати б, «вузького» канону, – представника етнокультурної нації. За умови переорієнтування на читача, який репрезентує громадянську націю, твори у каноні не будуть представляти виключно етнонаціональний наратив [326, с. 21]. Дослідник наголошує, що стосовно української літератури першої половини XIX ст. слід повсякчас мати на увазі її етнокультурну багатоскладовість, яка властива й наступним періодам. Увиразнення лише українського наративу є не тільки шкідливим для повноцінного відтворення цієї своєрідності, а й специфічним маніпулюванням на догоду реалізації комплексу «меншого брата».

Розглянемо одну з, на нашу думку, найбільш вдалих новітніх дослідницьких перспектив. Сучасний компаративіст Н. Джуанишбеков для аналізу казахської літератури доби соціалістичного реалізму пропонує теорію *інтеграційної літератури*, яка може бути застосована для досліджень й інших літератур колоніального періоду на кшталт української. Н. Джуанишбеков розуміє інтеграційну літературу як особливу форму синтезу літератури й інших форм суспільної свідомості, що в результаті складає «пограничну» синтезовану літературу зі своїми типологічними особливостями. У такій літературі вчений пропонує виокремлювати наступні типологічні групи залежно від рівня інтеграції: *контактно-типологічну (адаптивну)*, *диференційну*, *білітературну*, *конвергенційну* та *асиміляційну* [139, с. 45–46]. Розглянемо українську літературу кінця XVIII – середини XIX ст., виходячи з цієї класифікації.

До першої групи – *адаптивної* – належать письменники, які в різних формах рецепції (переважно адаптації та перекладу) репрезентують міжлітературні зв'язки (І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, Л. Глібов). Твори цих письменників, як правило, написані рідною мовою. Сюди можна зараху-

вати бурлескно-трагедійну поему І. Котляревського «Енеїда», інтертекстуальне тло якої надзвичайно багате. У шерезі європейських «перелицьованих» «Енеїд» твір полтавського літератора займає почесне перше місце. Казус І. Котляревського полягає у створенні альтернативного та іншомовного проекту колонізованої літератури в рамках імперської (цю традицію пізніше успішно зруйнує Т. Шевченко). Оригінальність такого задуму, як відомо, послугоувала каталізатором великої кількості наслідувань, що стали цікавим та своєрідним літературним явищем під узагальненою назвою «котляревщина» (П. Білецький-Носенко, П. Кореницький, К. Пузина та ін.). Основною функцією «котляревщини» стало незамасковане відмежування від російської літератури через вибір конкретного мовного коду [117, с. 321].

Друга – *диференційна* – група представлена двомовною творчістю письменників, які представляють національну своєрідність (Л. Боровиковський, Т. Шевченко, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, М. Шашкевич, М. Устиянович, О. Стороженко, Марко Вовчок). Іншомовна частина їхнього художнього доробку часто не має такого репрезентативного значення та рецепції, як українськомовний доробок. Поетична творчість Т. Шевченка, наприклад, підносячи ідею національного відродження, зазначала водночас радикальні шляхи до збереження та розвитку української ідентичності. В антиімперській поемі «Великий льох» поет закликав до боротьби проти російської окупації й висловлював пророчу надію на відродження України [470, с. 233–236]. Російська проза Т. Шевченка, за оцінкою багатьох літературознавців, є менш естетично вартісною. Сталося це, за спостереженням І. Дзюби, через імпліцитну орієнтованість повістей на російського читача (причиною переходу на російську мову, як стверджують шевченкознавці, було бажання отримати гонорар за публікацію у художньо-літературних часописах), якому письменник намагається показати справжнє обличчя України – її оригінальну мову, історію та культуру. Втім, навіть відставання від літературної моди (*sic!*) й примусова відлученість од тогочасного російського канону не знищують самотутній світ поета Шевченка в новій ролі повістяря [141, с. 469–472]. Зауважимо, що пи-

тання російськомовної прози Т. Шевченка не вичерпується кон'юнктурою чи певною зорієнтованістю на літературний смак – це передусім цікавий письменницький проект, який демонструє приховану гру досвідченого письменника з читачем.

До цієї групи зараховуємо також і художній доробок визнаного фундатора українськомовної прози Г. Квітки-Основ'яненка, у творчості якого простежуємо еволюцію від класицизму та сентименталізму до преромантизму та реалізму. Саме українськомовна та російськомовна проза літератора Г. Квітки-Основ'яненка стала до певної міри утопічним проектом, оскільки він творить міфологізовану історію повсякдення Слобідської України. В його українськомовних повістях центр провінції інколи навіть набуває сакральних рис. На наш погляд, варто зацитувати опис Харкова – губерньського міста, своєрідної «столиці» Слобожанщини: «Хороший город Харков, великий, веселий; що церков Божих, що панських хоромів, що казенних домів, як є палати, школи усякі – і для паничів, і для ради панночок, святого владики хороми, пошта, потюремний замок, – батечки, яких то домів у ньому нема! Хороші та великі, та усе муровані, та верхи зеленою краскою розмальовані... Або дзвіниця серед города що каже. Коли хочеш верх її побачити, то перш насунь кріпше шапку, а тогді і задирай вже голову, шукай, не вздриш верх з святим хрестом; та й то гляди, що хоч шапка і не злетить, так сам поточишся через спину: така-то висока дзвіниця наша. А скільки ж у Харкові вулиць, так батечку мій! Довгі та прямі, та є і мощені: хоч у саму у велику грязь нестрашно – не зав'язнеш, хоч які поганенькі волики будуть» [199, т. 3, с. 304].

В одному з історичних нарисів, написаних на схилі віку, Г. Квітка-Основ'яненко оповідає родинну легенду про те, як Харків заснували його предки – сини московського боярина. Як зауважує О. Борзенко, такий переказ мав двояку мету: обґрунтувати претензії на привілейоване місце серед слобідського дворянства і підкреслити віддавні зв'язок з московськими шляхетськими родами [67, с. 216]. Таким чином потомок давнього козацького роду робить спробу пояснити власне химерне поєднання місцевого патріо-

тизму з відданістю імперії.

Навіть російськомовна проза та автопереклади письменника, які часто критикувались сучасниками за «тяжеловатость слога», стали презентацією (хай часто і сентиментальною) української провінції та її протиставленням імперському центру. Так, у романах «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» («Життя і пригоди Петра Степанова сина Столбікова, поміщика в трьох намісництвах. Рукопис XVIII століття») і «Пан Халявский» описи двох російських столиць – Москви і Санкт-Петербурга відповідно – є пародійними. Пародіюються українські дворяни – нащадки колишньої козацької шляхти, які виступають реципієнтами столичних звичаїв. Проте все стає зрозумілим, якщо врахувати умови, в яких змушений був творити письменник, наполегливо заступаючи українськомовну літературу в її офіційно дозволеному провінційному варіанті від упереджених і часто шовіністичних випадів російських критиків.

П. Куліш вдавався до написання творів російською мовою впродовж усього життя, але водночас плідно розвивав жанрову систему української літератури: найперше тут слід згадати жанровий різновид вальтер-скоттівського роману на початку творчості письменника в романі «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад», а згодом у першому українськомовному романі «Чорна рада».

*Конвергенційна* група об'єднує письменників, які послуговуються чужою титульною мовою метрополії, зберігаючи при цьому національний менталітет. Проза М. Гоголя на українську тематику (збірники повістей «Вечера на хуторі близ Диканьки» («Вечори на хуторі біля Диканьки»), «Миргород»), О. Сомова (оповідання), російськомовні твори Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки (повість «Неженский полковник Золотаренко» («Ніжинський полковник Золотаренко»), роман «Чайковский», збірка «Рассказы пирятинца» («Оповідання пирятинця»)) насичені національними образами, стереотипами, установками, які є відтворенням характеру українського народу. Не



слід плутати цю групу з українською школою в польській літературі, представники якої – польськомовні письменники ХІХ ст. – зверталися до української тематики, але переважно фольклорно-історичної та пейзажної (С. Гоцинський, М. Грабовський, Б. Залеський, А. Мальчевський, Т. Падура, Ю. Словацький, М. Чайковський та ін.).

Беззаперечно, що М. Гоголь у конвенційній групі займає центральне місце. Слід також згадати теоретика російського романтизму О. Сомова, попередника М. Гоголя у завоюванні прихильності літературного Санкт-Петербурга. Саме О. Сомов представив російському читачеві історію та фольклор українського народу в формі «малоросійських бувальщин і небилиць».

Є. Гребінка, як і О. Сомов, писав твори про українську минувшину, які вписуються в тогочасну російську літературу. Він також є представником так званої «натуральної школи» – першого етапу російського реалістичного напрямку. Зауважимо, що автором російськомовних «фізіологічних нарисів» – чи не головного жанру цього етапу – був також і Г. Квітка-Основ'яненко. Українські письменники звернулися до цього жанру принагідно – на хвилі літературної моди. Літературознавці схильні вважати, що в російській літературі цей жанр був започаткований авторами альманаху «Наши, списанные с натуры русскими» («Наші, списані з натури росіянами») (1840-1842) О. Башуцького [236, с. 121]. Письменники не просто «мавпували» французькі чи англійські прототипи, а намагалися виробити власну концепцію зображення реалій життя, спираючись при цьому на традицію, закладену ще етнографічними нарисами К. Батюшкова, В. Одоевського та ін. Щоправда, твори, які можна віднести до «фізіологічного нарису», з'являлися й раніше – це, зокрема, нарис «Ярмарка» Г. Квітки-Основ'яненка, опублікований у 1840 р. в одному з номерів «Современника».

*Білітературна* група представлена рядом імен: сюди належать українці, які започаткували жанр історичного роману в російській літературі («Иван Госницкий...» («Іван Госницький...»)) В. Наріжного, «Иван Мазепа»

(«Іван Мазепа»), «Хмельницкие...» («Хмельницькі...»), «Наливайко...» П. Голоти, «Федюша Мотавильский...» І. Кулжинського та ін.). Окремо слід виокремити і постать М. Гоголя, творчість якого надважлива для постання та розвитку російської літератури, тому його також слід віднести до білітературної групи.

Творчість В. Наріжного важлива насамперед тим, що автор, невизнаний за життя, є засновником класичного роману в російській літературі [278, с. 14]. Заборонений цензурою за життя письменника сатиричний роман «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» («Російський Жилбаз, або Пригоди князя Гаврила Симоновича Чистякова») (1814 р., 1-ше повне видання – 1938 р.) передав вплив європейської пікарескної традиції на російську літературу та започаткував перехід до побутоописового реалізму. Більшість його творів представляють українську тематику («Аристион, или Перевоспитание» («Арістіон, або Перевиховання») (1822), «Бурсак» (1824), повість «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), «Гаркуша, малороссийский разбойник» («Гаркуша, малоросійський розбійник») (1825)).

Для М. Гоголя характерна подвійна літературна приналежність: без нього неможливо конструювати російський літературний канон і водночас його «викидання» з українського красного письменства є цілком невиправданим. Це пов'язано, насамперед, із однозначною мовною настановою автора, яка, втім, не змогла заглушити національний характер і етнічну приналежність автора. Саме на першочерговому врахуванні культурного контексту, поряд із такими чинниками, як мова, тематика, етнічне походження чи прив'язаність до території, наголошує Гр. Грабович [118, с. 210–211]. Помежів'я творчості М. Гоголя є до певної міри симптоматичним і відбиває складність національно-культурної ситуації колонізованої України у межах Російської імперії.

*Асиміляційна* група репрезентує тих письменників, які, попри генетичну приналежність до одного етносу, належать за мовними ознаками, осві-

тою, культурою й творчістю до іншого етносу [139, с. 46]. Сюди зараховуємо, насамперед, Антонія Погорельського, І. Богдановича, М. Гнідича та вихідців з українських родин, які представляють українську школу в польському романтизмі (М. Чайковський). Внук останнього гетьмана Війська Запорозького К. Розумовського О. Перовський писав виключно російською мовою та ввійшов у російську літературу першої половини XIX ст. під псевдонімом Антонія Погорельського. Письменник був учасником «Арзамасу», яскравим реципієнтом і виразником західноєвропейської, передусім, німецької фантастичної традиції в російському романтизмі, а також автором побутоописового роману «Монастырка» (1830), в якому помітними є колоніальні форми репрезентації Малоросії та імперський погляд на Україну першої половини XIX ст. (вірніше, на тогочасні адміністративно-територіальні утворення – Полтавську та Чернігівську губернії) [341]. Антоній Погорельський «конструював» ідентичність української провінції, надаючи художнім образам певних міфологічних сенсів. Так, у творі наявний особливий «закритий» топос губернії / міста / містечка / села / хутора. У романі «Монастырка» не знайдемо й українських пейзажів, які живили міф про «благодатну» Малоросію у багатьох творах українських і російських письменників першої половини XIX ст.

Оповідач подає непривабливий образ Малоросії з її жахливою погодою, брудними трактирами та неупорядкованими станціями, де втомленому подорожньому годі знайти коней для своєї брички. Перший станційний наглядач («вусатий, товстий українець») є флегматичним пройдисвітом, який намагається отримати хабар за свої послуги. Не забуває наратор висміяти і псевдодворянство, яке постійно підкреслює свою шляхетність. Зауважимо, що українська знать зображена у романі комічно. Літературні портрети дворян такого типу «захоплювали читачів та критиків з метрополії, що сприймали ті комічні образи як запевнення в гомогенізованому культурному баченні та централізованій політичній ідеології» [470, с. 157]. У романі Антонія Погорельського вимушена культурна асиміляція головних героїв у навчальних закладах метрополії – столиці Російської імперії – докорінним чином змінює

їхні світоглядні засади та культурні цінності й несе в собі реальну загрозу для ідентичності українства, що іманентно оприявлено в художній тканині твору [457, с. 223–225]. Неспівмірні умови, в які поставлено українську провінцію та російську столицю в творі, спричинили передбачуваний протест. Зокрема, А. Кірпічніков у своїх «Очерках по истории новой русской литературы» («Нариси з історії нової російської літератури») згадував про анонімні листи українських читачів до редакцій російських часописів, що були сповнені обурення через наклеп на Малоросію та упереджені оцінки дворянства в романі «Монастырка» [204, с. 116–117].

Наголосимо, що творчість того чи іншого письменника цілковито часто не вписується в якусь одну з визначених груп (зокрема, М. Гоголя). Застосована до української літератури XIX ст. в контексті українсько-російського дискурсу типологія змінює свою конфігурацію залежно від часових періодів та доміант історико-культурних і літературного процесів.

#### **1.4. Становлення системи прозових жанрів в українській літературі кінця XVIII – середини XIX ст.: методологія прочитання**

Специфіка досліджуваного матеріалу – жанрової системи прози нової української літератури XIX ст. – та його розгляд у порівнянні з усталеною жанровою системою англійської літератури аналогічного періоду є актуальним, але водночас і складним завданням. Під час аналізу прозових жанрів в обох літературах безумовним є врахування національних особливостей, літературних традицій, а також визначення їхніх основних естетичних ознак – і спільних, і відмінних.

Перші теоретичні моделі жанрової системи української прози кінця XVIII – середини XIX ст. або спроби її осмислення зустрічаємо в багатьох дослідників минулого століття. Зупинимося лише на знакових розвідках, які підсумовували певні етапи розвитку українського літературознавства й не втратили своєї цінності для окресленої теми й до сьогодні.

Д. Чижевський вибудовує стильову систему української літератури у відомій роботі «Історія української літератури (від початків до доби реалізму)» (1-ше вид. – 1956 р.), акцентувавши увагу на змінах художнього мислення. Жанрова система української літератури XIX ст., як переконує вчений, хибує на неповноту – вузьку представленість як жанрів, так і напрямів і течій. Причину такого стану Д. Чижевський висновує безпосередньо зі свого бачення української історії – неповнота літератури зумовлювалася неповнотою самої нації, в якій через об'єктивні обставини з кінця XVIII ст. були відсутні провідні верстви – вищі духовенство та дворянство, що буде подолано лише на початку XX ст., але ненадовго – до радянської окупації [456, с. 351]. Лише представники романтизму – чільне місце тут відведено Т. Шевченку – роблять невдалу спробу подолати неповноту української літератури. Вчений пов'язує цей процес (маючи на увазі, очевидно, П. Куліша) з конкретними напрямами діяльності: «Свідоме плекання різноманітних літературних ґатунків та прагнення безпосередньо встановити зв'язок (шляхом власного вивчення та перекладів) з літературою світовою, належать до найважливіших заслуг українських романтиків перед українським літературним розвитком» [456, с. 416]. Д. Чижевський чітко пояснює, що саме він розуміє під цим наближенням до «повної» літератури в період романтизму – представлення таких літературних творів, які б задовольнили духовні запити всіх суспільних прошарків. З огляду на відсутність або неможливість постання згаданих соціальних груп – споживачів відповідної літератури – у складних історичних і політичних обставинах літературу слід автоматично визнати «неповною», яку пізніше, на переконання літературознавця, тематично обмежить ідеологія реалізму. Як простежимо далі, сучасні літературознавці відкидають подібні тенденційні концепції про «недорозвиненість» чи «малорозвиненість» літератур, логічно сприймаючи їх як певні самодостатні конструктивні елементи значно більших літературних систем.

Д. Чалий у монографії «Становлення реалізму в українській літературі (перша половина XIX ст.)» (1956) розглядає появу прозових жанрів не як ви-

падковий, а закономірний розвиток у першу чергу реалістичних тенденцій і усвідомлення тогочасними українськими письменниками назрілої необхідності «дати правдиве художнє відображення життя в усій його складності і суперечності» [452, с. 88–89]. Іншим чинником, який вплинув на постання прозових жанрів, літературознавець вважає розвиток суспільно-історичного життя України та підкреслює виняткову роль російської літератури, оскільки на час виникнення українських прозових творів у 1830-х роках російська література вже мала прозові взірці О. Пушкіна та М. Гоголя. Окрім цього, у монографії наголошується на тому, що Г. Квітка-Основ'яненко, перш ніж почати писати прозу українською, більше ніж 15 років перед тим виступав як російський письменник, який засвоїв досягнення російської літератури і «ввійшов у курс основних її проблем» [452, с. 88–90]. Якщо Д. Чижевський зумовлює вузькість представлення епічних жанрів неповнотою української нації, то Д. Чалий період з кінця XVIII до середини XIX ст. розглядає як невинне зростання кількості прозових жанрів, але зі зрозумілих ідеологічних обставин пов'язує це насамперед з необхідністю типізації художньої дійсності та соціальних умов. Подібне вимушене «розуміння» узалежненості постання та розвитку жанрової системи української прози XIX ст. від «активізації зв'язків з російською літературою» простежуємо [114, с. 49] в інших дослідженнях радянського періоду літературознавців О. Гончара, С. Зубкова, Н. Калениченко, Р. Міщука, М. Яценка та ін. Розвиток таких прозових жанрів, як оповідання та повість традиційно у них пов'язується з творчістю Г. Квітки-Основ'яненка. Так, В. Кичигін вважає, що генезис української прози першої половини XIX ст. можна з'ясувати на прикладі лише цього одного письменника. На думку дослідника, аналізуючи еволюцію прозових жанрів у Г. Квітки-Основ'яненка, можна простежити процес історичного розвитку жанрової структури та зрозуміти специфіку кристалізації літературних жанрів [206, с. 53].

У роботі «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.» (1-ше вид. – 1981 р.) І. Денисюк вибудовує типологію малих епічних жанрів, яку

розглядає з погляду концепції Г. Гачева про пришвидшений розвиток літератур. За період з 30-х по 60-ті рр. XIX ст., на його думку, викристалізувалися такі жанрові різновиди, як літературний анекдот, анекдотоподібна новела, апофегма, гумореска, історико-фольклорне, етнографічно-побутове, побутове, соціально-побутове, суспільно-проблемне, баладоподібне, психолого-побутове оповідання, ідилія, нарис, романтична новела, повість [138, с. 57]. Традиційно зіставляючи жанрові системи української та російської літератури XIX ст., дослідник приходять до висновку, що перша була більшою мірою новелістичною й досягла досконалості на межі XIX і XX ст. [138, с. 202]. Щоправда, у першій половині XIX ст. вчений зауважує лише окремі новелістичні тенденції в українській прозі, розглядаючи цей період як підготовчий до майбутнього розквіту жанру в творчості Марка Вовчка, І. Франка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської та ін. І. Денисюк під час розгляду загальних епічних тенденцій української літератури із зрозумілих і згаданих вище обставин не бере до уваги російськомовні романи Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, М. Гоголя, романи П. Куліша, які розвинули та започаткували романні жанри в українській літературі й дають підстави говорити про жанрові різновиди великої епічної прози в українській літературі першої половини XIX ст.

Наступною знаковою працею, в якій вирішувалася актуальна жанрологічна проблематика української літератури стала монографія «Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст.» (1988) Є. Нахліка, в якій уперше представлено типологію української романтичної прози. Вчений виокремлює наступні жанрові різновиди: історичний роман («Зиновий Богдан Хмельницький» П. Білецького-Носенка), фольклорно-історичний роман («Чайковский» Є. Гребінки), вальтерскоттівський роман («Чорна рада» П. Куліша), міфологічно-історичний роман («Марко Проклятий» О. Стороженка), фольклорно-історичну повість («Маруся» Марка Вовчка), повість-сповідь («Варнак» Т. Шевченка); а також жанри побутово-психологічної прози (оповідання Є. Гребінки, повість «Огненный змей», оповідання-ідилії і баладне оповідан-

ня «Гордовита пара» П. Куліша, «повістка» «Месьть верховинця» М. Устияновича, баладні оповідання Марка Вовчка, новелістика Ю. Федьковича). Важливість результатів цієї роботи полягає в тому, що автор з'ясовує типологічну подібність романтичної прози українських письменників до західноєвропейської прози, яка полягає у спільності художньої проблематики («звернення до героїчної історії свого народу, інтерес до національно- та соціально-визвольних рухів у минулому й сучасному, увага до індивідуальної психології особистості»), тенденцій (гердерівських, руссоїстських, вальтерскоттівських, байронічних), жанрів і жанрових різновидів [308, с. 295].

У статті «Функції жанру і стилю у становленні української літератури» (1990) Гр. Грабович заперечує висловлену Д. Чалим та іншими радянськими літературознавцями ідею визначати приналежність письменника до національної літератури через взорування на мову його творчості. Гр. Грабович послідовно відкидає теорію «неповноти» української літератури XIX ст., і зокрема, «неповноти» її жанрової системи. Вчений підкреслює відсутність навіть у розвинених на той час англійській чи французькій літературах теоретичної моделі, яка б презентувала «повну» літературу з відповідною жанровою та стильовою палітрою. Гр. Грабович пропонує відмовитися від штучного та схематичного запозичення типології жанрової системи західних літератур і взяти до уваги те, що кожна література є віддзеркаленням динаміки та запитів суспільства. Наступним присутнім моментом є функціональність літератури, яка, як і мова, була позбавлена багатьох базових суспільних і культурних функцій [119, с. 24–26]. Розглядаючи жанр як мікрокосм окремого літературного твору в призмі еволюційного підходу, літературознавець наголошує на тому, що, попри існування нової української літератури у вигляді «провінційного додатка до імперської літератури», уже на першому етапі для неї характерна системність [119, с. 28]. Поступово розширюється жанрова система прози завдяки літературній творчості Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша та Т. Шевченка, проте вона так і залишається незавершеною через орієнтованість на російську мову та брак читача. Обґрунтоване спостережен-



ня Гр. Грабовича щодо існування жанрової системи прози української літератури ХІХ ст. вважаємо важливим і вартим уваги.

І. Лосієвський у монографії «Русская лира с Украины: Русские писатели Украины первой четверти ХІХ века» («Російська ліра з України: Російські письменники України першої чверті ХІХ ст.») (1993) вже на початку 1810-х рр. зауважує сформовану жанрову систему української російськомовної літератури як наслідок її високо інтенсивного розвитку, окремо акцентувавши білінгвістичний характер творів. Аналізуючи російськомовні тексти українських письменників Слобожанщини, дослідник наголошує на тому, що вони є складовою частиною як російського літературного процесу, так і української літератури, яка в 1820-1830-х роках набуває самостійного національно-культурного значення [265, с. 6, 179].

У дисертаційній праці «*Taras Bul'ba and the Black Council: Adherence to and Divergence from Sir Walter Scott's Historical Novel Pattern*» (««Тарас Бульба» та «Чорна рада»: використання та відхилення від шаблону історичного роману сера Вальтера Скотта») (1978 р., переклад на українську – 1993 р.) канадської дослідниці Р.-М. Багрій-Пікулик уперше ґрунтовно розглянуто специфіку впливів історичної романістики В. Скотта на поетику повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя та роман «Чорна рада» П. Куліша. Україністка простежує авторські модифікації класичної моделі історичного роману шотландського письменника в українських авторів, зауважуючи спільності в тематиці, мотивах, структурі сюжету та нарації, образосфері, топіці. На підставі результатів дослідження «Тарас Бульба» М. Гоголя жанрово означається як міфологічно стилізована романтична повість, а «Чорна рада» П. Куліша як вальтерскоттівський історичний роман [18, с. 255]. Попри певну категоричність висновків дослідниці щодо «протистояння» П. Куліша та М. Гоголя у способах репрезентації української історії через спільну рецепцію В. Скотта («пальму» об'єктивності та реалістичності безапеляційно віддано П. Кулішеві), ця робота стала першою помітною спробою системно вирішити питання компаративної генології українського та англійського історичного роману

XIX ст.

Монографія «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» (2004) Н. Бернадської порушує назрілу проблему перегляду зарахування російської прози першої половини XIX ст. до російської літератури й трактує зародження романних жанрів як важливу віху в історії українського письменства. Провівши аналіз найбільш репрезентативних російськомовних романів П. Куліша, Є. Гребінки та Г. Квітки-Основ'яненка, дослідниця приходить до аргументованого висновку, що засвоєння досвіду західноєвропейських письменників відбувалося в романтичному та просвітницькому аспектах і було реалізоване в таких жанрових різновидах роману, як морально-описовий, історичний, соціально-побутовий, крутійський, пригодницький, роман виховання [42, с. 53]. Як і дослідження Р.-М. Багрій-Пікулик, праця Н. Бернадської окреслює перспективу майбутніх компаративних досліджень, зокрема і типології жанрових систем української та англійської літератур кінця XVIII – середини XIX ст.

О. Борзенко доводить, що становлення нової української літератури кінця XVIII – початку XIX ст. залежало від ряду позалітературних факторів, що були пов'язані з необхідністю утворити адаптивну, але й водночас опозиційну систему, яка б успішно інтегрувалася в культурний простір імперії. Обрані стратегії оповіді – провінціалізм, крайовий патріотизм, психологічно закорінена в національному характері інтимізація, сентименталізм – пізніше стають чинниками спротиву та витворення власного національного літературного продукту [67, с. 64]. Слід наголосити на тому, що творення «літератури національного відродження» XIX ст. відбувалося й мовою метрополії, адже це приховувало її «підривні» функції.

У монографії Н. Петриченко «Українська, польська та російська проза першої половини XIX ст. (діалогізм, конвергенція, оповідність)» (2009) зроблено спробу комплексно розглянути типологію жанрових систем слов'янських літератур з огляду на їхню спорідненість, активізацію творчих контактів, білінгвізм, взаємовпливи, культурний обмін і діалогізм. Дослідни-

ця пропонує розглядати жанрову систему окресленого періоду в двох стильових парадигмах – романтичній і реалістичній. Серед прозових жанрів романтизму виокремлено прозову мініатюру, романтичну новелу та історичний роман [329, с. 21]. У реалізмі відповідно визначено такі жанри прози, як оповідання, новела, повість і роман. Відповідні відмінності в жанровій структурі української, польської та російської літератур аналізованого періоду, на переконання Н. Петриченко, можна пояснити як власне літературними факторами, так і соціополітичними, геополітичними, ідеологічними та просторовими. Специфіка історичної епохи та культурна традиція визначають відповідну систему жанрів, зумовлюючи її різноманітність і самобутність [329, с. 352]. Як визнає сама авторка, широкий і складний предмет дослідження – специфіка формування національних версій становлення художньої прози першої половини XIX ст. – визначив дослідницький акцент на лише «показових» творах [329, с. 307] та окремих складових їхньої художньої палітри – категоріях сюжету та композиції, портреті, пейзажі та особливостях міфологічної основи. Таким чином, монографія Н. Петриченко кладе початок у ґрунтовних генологічних дослідженнях етапу становлення української прози в широких літературних контекстах. Так, на погляд І. Лімборського, становлення новочасної прози, незважаючи на складну історико-культурну ситуацію, супроводжувалося поступовим формуванням ідеї про самодостатність української літератури, що, в свою чергу, підтверджувалося розвитком системи жанрів: до 1840-х років вже були сформовані новочасні оповідання та повість [258, с. 188–189].

Таким чином, попри широкий спектр досліджень, в яких розглядаються ті чи інші аспекти жанрової системи прози української літератури кінця XVIII – середини XIX ст., у жодному з них не поставлено питання про її співвідношення з жанровими системами віддалених літератур, які часто виступали джерелом для створення, модифікації та поширення жанрових моделей. Зокрема, таким еталоном для виявлення типологічних збігів і відмінностей може слугувати англійська література, що характеризується розгалуже-

ною системою жанрів і жанрових різновидів епічних форм, які завдяки сприятливим умовам – наявності власних літературної традиції та державності, відсутності потреби вироблення норм національної літературної мови, формування концептів «центризму» та «вищості», – склалися й набули послідовного поширення ще у XVIII ст. [260, с. 170–171].

Суттєвим для зіставлення жанрових систем української та англійської літератур у нашому дослідженні виступає метод *порівняльно-генологічного аналізу*, який дозволить зупинитися не лише на специфічних та загальних жанрових ознаках, характерних для національних літератур, а й з'ясувати їхні спільності та подібності. Д. Наливайко зауважує, що компаративну поетику слід віднести до найвизначніших теоретико-методологічних дискурсів сучасного порівняльного літературознавства; у ній на першому місці перебуває генологія, яка набула відповідної ваги лише останнім часом [300, с. 37]. Л. Грицик також подібним чином постулює своє бачення можливих шляхів розвитку сучасної компаративістики в Україні: «Сучасний історико-літературний процес потребує для свого досягнення нових наукових технологій, прийомів, напрацьованих не лише літературознавством, культурологією, психологією, а й іншими галузями. Вони увиразнюють шляхи, на яких стикаються у постійному діалозі літератури. На підставі власного досвіду [...] дійшла висновку: перспектива залишається за типологічними й імагологічними студіями як складовими діалогу культур. Цей діалог утілений не тільки в художньому тексті, а й вибудованих на новій теоретико-методологічній основі розмислах, що впевнено реалізує сучасна компаративістика» [122, с. 35]. Отже, сучасне порівняльне літературознавство не замикається в рамках вивчення художніх літератур. Літературознавці навіть схильні проводити чіткі демаркаційні лінії між традиційною літературознавчою компаративістикою та її новим відгалуженням – метакомпаративістикою, яка передбачає порівняння літературних явищ із іншими знаковими системами культури: «Літературознавча компаративістика поступово втрачає літературоцентризм. Якщо порівняльно-історичне літературознавство – монодисциплінарне явище, то

літературознавча компаративістика – міждисциплінарне дослідницьке поле. В поле зору літературознавчої компаративістики потрапляють основні ряди культури – історія, економіка, філософія, теологія, політика, юриспруденція, побут і т. д.» [124, с. 11].

Під час розгляду конкретного історичного періоду розвитку літератури в межах визначеної культурної епохи одразу виокремлюються панівні та периферійні жанри. Однак попри всі відмінності, які існують між українською та англійською літературами досліджуваного періоду, виходимо із розуміння жанрових систем як певних цілісностей з фіксованими властивостями. Як зауважує В. Головка, така цілісність створюється співвідношенням основних родів і видів, внаслідок чого жанровий потенціал відповідає запитам і тенденціям художньої свідомості, яка розкривається в конкретних формах жанрової системи [110, с. 130]. Важливою є ідея цього вченого, що динаміка жанрової системи суголосна межах домінантної «ідеї людини» – конкретно-історичного розуміння природи та сутності людини, її взаємовідносин із навколишнім світом, а також залежність цих відносин від зміни культурно-історичних епох [110, с. 130–131]. Водночас наш аналіз не обмежуватиметься лише синхронними рамками досліджуваного періоду, а й передбачає врахування діахронного аспекту – появу нових жанрових різновидів та жанрову модифікацію вже існуючих жанрів.

*Порівняльно-типологічний* підхід також є закономірним і виправданим, оскільки наше дослідження стосується переважно синхронних або майже синхронних літературних явищ. Отже, буде враховано часовий, історико-культурний та власне художній чинник – жанрові системи української та англійської літератур. І. Неупокоева вважала, що, попри високу динамічність та мінливість, системам літературного розвитку властива внутрішня стабільність, яка дозволяє вести мову про великі константи макросистеми світової літератури. Відповідно, варіації, внесені історичною епохою та зумовлені регіональною або національною специфікою, здійснюються в межах стійкості того чи іншого жанру як системи [312, с. 38–39]. Окреслюючи вузлові моме-

нти синхронного типологічного зіставлення іонаціональних літератур, вчена також зазначала, що компаративний аналіз світового літературного процесу не може мати єдиний географічний або історико-культурний епіцентр. Такий розгляд неминуче вивищуватиме одні літератури, автоматично перетворюючи їхні жанри на своєрідний еталон [312, с. 101]. Бінарні зіставлення (на зразок нашого) дослідниця вважає підготовчим типом досліджень на матеріалі багатьох національних літератур, що здійснюватимуться у світових масштабах. Слід зауважити, що цей прогноз, висловлений чотири десятиліття тому в роботі, якій неминуче властиві й ідеологічні хиби, неймовірно прозорливо передбачив намагання сучасних провідних літературознавців, зокрема Ф. Моретті, створити масштабні праці, в яких вирішуються проблеми створення історії світової літератури із застосуванням сучасних інформаційно-комунікаційних технологій на величезному історико-літературному матеріалі. Відомий український жанролог І. Денисюк так само переконливо закликав до «ширших обрій» для дослідників генології: вони, на його думку, змушені послуговуватися порівняльною методикою аналізу при зіставленні «давнього» і «нового» в поетиці чи то своєї літератури, чи то контактуючих з нею літератур, чи інших, які виявляють типологічні сходження з нею. Такий типологічний аналіз дає змогу визначити національну специфіку жанру, яка доповнює картину жанрів світової літератури [137, с. 31].

Чеський літературознавець С. Вольман, говорячи про специфіку аналізу жанрових систем компаративістами, наголошує на важливості врахування й того факту, що кожна епоха характеризується властивою їй системою літературних жанрів, яка не лише кореспондує з актуальними вимогами й суспільними запитами, а й зберігає та трансформує попередні традиції. Система жанрів певної ділянки світової літератури є не простим механічним зібранням літературних явищ і їхніх взаємодій, а їхнім комплексом – тож слід порівнювати конкретні художні твори та їхні типологічні та контактні взаємини, які й творять жанрові системи літератури [94, с. 344–348]. За такого підходу компаративний аналіз не буде штучним поєднанням паралельних оцінок на-

ціональних жанрових систем, а дасть відповідь стосовно певних закономірностей і законів літературного розвитку.

Особливості зародження «творчих лабораторій» українських письменників кінця XVIII – першої половини XIX ст. вимагають застосування *генетико-контактологічного методу* і *методу рецептивної естетики*. Становлення системи прозових жанрів української літератури на початковому етапі характеризується значними зовнішніми впливами й часто є результатом трансплантації тих чи інших жанрів. Увага до міжлітературних зв'язків дозволить дослідити деякі твори українських письменників як наслідок знайомства з іншими текстами (письменниками, напрямками, літературами) та з'ясувати особливості впливу іншомовних текстів – був це односторонній рух чи, можливо, творча комунікація – полеміка або діалог.

У контексті порівняльного зіставлення жанрових систем української та англійської літератур кінця XVIII – середини XIX ст. виникає потреба врахувати методологічну пропозицію згаданого вище сучасного італійського компаративіста Ф. Моретті – концепцію «віддаленого прочитання» літератур, яка дозволяє залучити до всебічного аналізу тексти не лише канонічні, а й «третьорядні», з'ясувавши їхні спільні закономірності. Ця концепція ґрунтується на ідеї культурної еволюції літературних явищ, що залежить не від введення в літературу нових форм як результату творчої уяви письменників (у нашому випадку – жанрів і жанрових різновидів), а як наслідок трансформації та модифікації попередніх форм. В основу підходу Ф. Моретті покладено світосистемний підхід американського соціолога І. Валлерстайна, в основі якого лежить чіткий розподіл праці між країнами й, відповідно, їхня «частка» та вплив на світову економіку. Світосистему соціолог розглядає як територіально-часовий простір, який охоплює численні політичні та культурні кордони, але об'єднує їх не штучно чи насильно – в цьому союзі задіяні загальні системні закони та правила, які формують єдиний і цілісний організм [81, с. 75]. Розподіл праці й характерні виробничі процеси дають підстави виділяти країни, що формують ядро, а також периферію та напівпериферію – при

цьому державність окремих країн і політичні процеси в них не є важливими чинниками. Натомість особливої ваги набуває протяжність та просторовість історичних процесів, що дозволяє говорити не про умоглядність світосистемного підходу, а про базування на історичних реальних процесах.

Українська новочасна література кінця XVIII – середини XIX ст. творилася переважно письменниками, які проживали на території Російської імперії, тож торкнемося того, як І. Валлерстайн розглядав її економіку. Російську імперію XVIII – XIX ст. соціолог вважає однією з периферійних зон, а основними причинами маргіналізації величезної країни, на його думку, є нехтування потенційними можливостями для розвитку власної економіки [82, с. 377]. Прагнення Російської імперії зберегти свої позиції сировинного придатку до інших країн ядра (як, наприклад, Британської імперії) соціолог пояснює фундаменталізацією абсолютної монархії, яка відрізнялася від аналогічних державних моделей у Західній Європі тим, що від часів Івана Грозного до Петра Першого прагнула не до інтеграції в «загальноєвропейський пиріг», а до створення окремішньої держави із замкнутою на собі економічною системою [82, с. 394]. До замкнутої економічної системи на українських теренах слід додати й колоніальну залежність, яка уповільнила культурний розвиток і спричиняла узалежненість від розвитку імперських цінностей.

Світосистемний аналіз, попри його, здавалося б, суто прикладне та монодисциплінарне економічне застосування, Ф. Моретті успішно переніс на суто літературний матеріал. Він пропонує відмовитися від поширеної теорії дуплікації, коли літератури розглядаються як своєрідні віддзеркалення мікросвітів національних культур, і замінити її аналізом європейських літератур як єдиної екосистеми, де для кожної національної літератури встановлено окремі обмеження або можливості для росту та розвитку, але всі вони формують динамічне гармонійне ціле для різноманіття національних версій тих чи інших літературних форм [294, с. 31]. У такій інтерпретації літератури виступають не гомогенними, а національно своєрідними мікропросторами єдиного європейського архіпелагу, спеціалізуючись при цьому в тих чи інших



літературних жанрах. Своєрідний селективний розвиток жанрових систем Ф. Моретті узалежнює і від просторового чинника: в короткі моменти історії в літературі з'являється чимало простору для розвитку стилів, напрямів, течій і жанрів. Зміни літературних жанрів, як зауважує вчений, відбуваються не лише діахронно – у часі, але й завдяки тому, що в певні моменти раптом виявляється чимало простору [294, с. 38]. Історія європейських літератур видається для вченого поліцентричною – з великою кількістю просторів європейських літератур, які обмінюються між собою літературними жанрами, стилями, течіями тощо як енергією, що живить літературний процес.

Отже, методологія «віддаленого прочитання» стане однією з продуктивних для компаративного зіставлення жанрових систем прози української та англійської літератур кінця XVIII – початку XIX ст., адже пропонує зосереджуватися не на всіх можливих текстах з вимушеною при цьому ієрархізацією, а на окремих із них та з аналізом їхніх структурних одиниць: прийомів, тем, троп або жанрів і жанрових систем. Як наголошує Ф. Моретті, «якщо ми хочемо зрозуміти, як побудована система в своїй цілісності, то потрібно бути готовим щось втратити» [294, с. 83–84].

Просторова віддаленість англійської та української літератур відповідають повною мірою «чистоті експерименту» – літературним формам потрібний час, щоби відтворити самих себе, у нашому ж випадку – прозові жанри «гарячково» заповнюють наявний необ'ємний простір української літератури першої половини – середини XIX ст. Перебуваючи під сильним натиском літератури титульної нації в імперії, українська література, часто взоруючись на жанри, продуковані ядром, активно долучається до творення власного нового культурного простору, доконечно відмінного від нав'язуваного.

### **Висновки до розділу 1**

Отже, поняття «жанрова система» передбачає усвідомлення системи як утворення з елементів, які перебувають між собою у складних взаємозв'язках. Як відомо, саме революційний відхід від розуміння системи як

замкнутої множини елементів до розгляду системи як відкритої структури дозволив ученим по-новому оцінити загальні закономірності функціонування явищ і процесів у площинах різних наук. Цей міждисциплінарний напрям – синергетика – ґрунтується на розумінні та трактуванні явищ природи та культури як відкритих дисипативних систем, яким властиві стійкі структури, що виникають унаслідок самоорганізації й здатні до переструктурування. Ці системи представляють певний окремий клас об'єктів у системах, що належать до різних наук і є умовно детермінованими, адже за певних умов їхню поведінку передбачити неможливо [194, с. 23]. Розгляд жанрових систем у художній літературі із застосуванням такого нового методологічного осмислення дозволить дати відповідь не лише на питання щодо особливостей структури, але й щодо відкритості жанрів та їхньої здатності до сприймання зовнішніх та внутрішніх впливів. Водночас системність жанрів ще до перших спеціальних спроб застосування синергетичної методології до інтерпретації літературних явищ була тією чи іншою мірою в центрі уваги дослідників Ю. Тинянова, Д. Лихачова, М. Кагана, Ю. Лотмана, Н. Копистянської, Н. Лейдермана, І. Смірнова та інших, результати методологічних досліджень котрих цілком вписуються в парадигму сучасної генології й тому заслуговують на уважне перепрочитання та плідне застосування при вивченні жанрових систем літератури, зокрема, й для компаративного аналізу жанрових систем української та англійської літератури кінця XVIII – початку XIX ст.

Пропонована схема перегляду канону української літератури першої половини XIX ст. як інтеграційної літератури з адаптивною, диференційною, конвергенційною, білітературною, асиміляційною типологічними групами не є вичерпною й досконалою, а її застосування до інших періодів потребуватиме реконструкції з урахуванням різного рівня системності літературних періодів. У ході розвитку історико- і теоретико-літературних студій, з появою нових націоналістичних і культурологічних теорій і парадигм, канон української новочасної літератури неминуче переглядатиметься, та все ж частина його репрезентантів складатиме канони інших літератур у результаті долання

справжніх та уявних кордонів, підтверджуючи таким чином глобальність художнього слова в умовах сучасності. Жанрова система прози української літератури кінця XVIII – середини XIX ст. створювалася під впливом літературних жанрів, сформованих в ядрових культурах, зокрема, й в англійській. Зіставлення відповідних систем дозволить простежити не лише ті риси, які були сприйняті українською літературою як готові структурні елементи, а й ті жанрові ознаки, що були трансформовані й зумовлені національним контекстом.

## РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ПОВІСТЬ І МАЛА ПРОЗА ТА АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА КІНЦЯ XVIII – СЕРЕДИНИ XIX СТ.: ЖАНРОВІ АСПЕКТИ

### 2.1. Рецепція роману «The Heart of Mid-Lothian» В. Скотта в повісті «Козир-дівка» Г. Квітки-Основ'яненка

Творчість Г. Квітки-Основ'яненка, як відомо, започаткувала нову українську прозу й була засадничою для її розвитку й становлення. Проза письменника вже досліджена в контексті тогочасної російської літератури (С. Зубков, Н. Крутікова, П. Михед, Н. Петриченко, Д. Чалий та ін.) та ідей західноєвропейської просвітницької естетики (О. Гончар, І. Лімборський, Є. Нахлік, В. Мілованова (Трофименко), М. Яценко та ін.), однак спеціально не аналізувалась у типологічному зіставленні з західноєвропейською, зокрема англійською, літературою першої половини XIX ст. Крім цього, в останніх студіях над особливостями рецепції романістики В. Скотта в українському письменстві XIX ст. проза Г. Квітки-Основ'яненка зовсім не розглядається [432].

Цікаво, що сучасники й перші літературні критики Г. Квітки-Основ'яненка побачили типологічну подібність його творів до доробку західноєвропейських прозаїків. Так, один із перших дослідників творчості письменника П. Куліш зауважував, що його доробок можна порівнювати з творами В. Скотта, Ч. Діккенса та М. Гоголя [239, с. 469]. Сучасники автора «Чорної ради» називали Г. Квітку-Основ'яненка малоросійським Скоттом і Діккенсом [328, с. 116]. Немає потреби перераховувати й окремо зупинятися на всіх відгуках тогочасних читачів, котрі були прихильними до української літератури, оскільки всі вони, за спостереженням В. Тарнавського, зводилися до наступного: Г. Квітці-Основ'яненку вдалося здобути популярність настільки велику, що перші читачі та критики прирівнювали його постать до славетних світових імен [402, с. 63]. Наведемо також думку І. Франка, який за-

уважував, що «Квітка є основоположником української сільської повісті – набагато років раніше від Жорж Санд і від Ауербаха» [439, с. 181]. Таким чином, для П. Куліша, І. Франка та інших, менш знаних критиків, значущість наратора Грицька Основ'яненка полягала саме в західноєвропейському вимірі його україномовних повістей і оповідань. Так, на слушність цього висновку вказує схожість художніх світів деяких творів українського письменника та його шотландського сучасника, автора всесвітньо відомих історичних романів В. Скотта.

Розглянемо детальніше особливості рецепції роману В. Скотта «The Heart of Mid-Lothian» («Серце Середніх земель», 1818) в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка» (1838). Уперше подібність сюжетно-образних систем обох творів відзначила ще Є. Вербицька в монографії «Г.Ф. Квітка-Основ'яненко: життя і творчість» [85]. Дослідниця наголошувала на тому, що не знайшла підтвердження знайомства українського письменника з творчістю великого шотландського романіста, однак вважає це можливим. Доказ того, що Г. Квітка-Основ'яненко цікавився романами В. Скотта, таки існує: у листі до російського письменника й за сумісництвом цензора Московського цензурного комітету С. Т. Аксакова від 29 листопада 1830 р. він просить надіслати переклад роману «Reveril of the Peak» («Певеріл Пік») В. Скотта та «вальтер-скоттівський» роман М. Загоскіна «Юрий Милославский, или Русские в 1812 году» («Юрій Милославський, або Росіяни в 1812 році») [199, т. 7, с. 184]. Отже, враховуючи обізнаність письменника з новинками як російської, так і зарубіжних літератур, він міг не лише ознайомитися з перекладом роману «The Heart of Mid-Lothian» на російську з французької 1825 р. (назва твору – «Эдинбургская темница, или Сердце Среднего Лотиана») та критичними розвідками про В. Скотта (як-от, з працею шотландського поета й дослідника Л. А. Каннінгема<sup>2</sup> або ж статтями в російських часописах), а й навіть зазнати його значного впливу (з огляду на скоттоманію, що панувала в Російській ім-

<sup>2</sup> Каннингам А. О жизни и произведениях сира Валтера Скотта / пер. девицы Д... СПб : тип. К. Вингебера, 1835. XLVIII, 143, [5] с.

перії в 1820–1830-х рр. [149, с. 8]).

Стисло аналізуючи образи-характери головних героїнь українського та шотландського письменників, Є. Вербицька прагне акцентувати на відмінностях засобів «реалістичної сатири та гротеску», використаних в повісті «Козир-дівка», та романтичної естетики В. Скотта й, порівнюючи образи-характери Ївги та Джинні Дінз, наголошує, що саме Г. Квітка-Основ'яненко «одним із перших у світовій прозі 30-х років XIX століття дав розгорнутий позитивний образ жінки з народу і глибше, ніж В. Скотт, пов'язав особистий інтерес своєї героїні із загальносуспільним, що йде в напрямі розвитку його реалістичної тенденції» [85, с. 75].

Спільною для досліджуваних творів є тема морального стоїцизму. У романі В. Скотта моральність головної героїні заґрунтована на релігійних переконаннях пуританки, а в повісті українського письменника стоїцизм Ївги природний. Г. Квітка-Основ'яненко творчо переосмислює сюжет «The Heart of Mid-Lothian», не прив'язуючи його до історичних подій і осіб. Щоправда, виведення на перший план історичних постатей не є першочерговим і для В. Скотта: так, у «The Heart of Mid-Lothian» «частка історії» є меншою порівняно з іншими романами письменника (історична подія, що мала місце – бунт жителів Единбурга, які вчинили самосуд над жорстоким офіцером-злочинцем Дж. Портеусом (1736), умисно хронологічно прив'язується до також реального факту королівського помилування дитиновбивці з шотландського міста Дамфрайза (1738)).

Центральним сюжетотворчим мотивом для творів виступає подорож (запозичений елемент з авантюрної літератури) головної героїні до великого міста з метою виблагати у влади помилування для близької людини. Для «Козир-дівки» та «The Heart of Mid-Lothian» характерне наближення до жанру сімейно-біографічного роману (за М. Бахтіним) – історія родин Макух та Дінзів власне й творить основну сюжетну лінію творів, яка в романі шотландського письменника, на відміну від повісті українського автора, є зигзагоподібною.

Розглянемо спершу типологічні відповідності та відмінності в образних системах роману «The Heart of Mid-Lothian» та повісті «Козир-дівка» на рівні жіночих образів-характерів. Як справедливо зауважують знавці творчості В. Скотта, образ Джинні Дінз – головної героїні «The Heart of Mid-Lothian» – є чи не найбільш ідеалізованим серед усієї галереї його жіночих персонажів. Так само й деякі перші дослідники творчості Г. Квітки-Основ'яненка виокремлювали образ-характер Ївги: «...Маруся представлена автором у хворобливому стані, хоча й природно; але це тому, що на тій нації, в якій вона живе, лежить відбиток хворобливої дряхлості, – це дівчина дотеперішньої Малоросії; Ївга – дитя свіжого життя, яке процвітає вже на оновленому ґрунті, який живили минулі стихії, але освітлювало сонце відродження» [229, с. 290]. В. Скотт неодноразово зауважує, що Джинні Дінз є втіленням кращих збірних рис національного характеру шотландців: «Джинні, попри всю свою безпосередність, була також і обережна, що властиво для її народу, і, згідно з загальноприйнятим в Шотландії звичаєм, відповіла запитанням на запитання, спитавши служницю, чому її це цікавить»<sup>3</sup> [602, р. 280]; «Їй, що читач, напевне, вже спостеріг, були властиві обережність, далекоглядність і в той же час безпосередність, притаманні шотландцям» [602, р. 353]. Справді, Джинні та Ївгу поєднує виразна ідеалізація або навіть іконізація їхніх образів на основі акцентування найхарактерніших рис національного характеру шотландців та українців.

Серед рис вдачі своїх героїнь письменники виділяють насамперед працелюбність дівчат. Так, фермер Девід Дінз, потребуючи для себе помічниці, використовує для виховання маленької Джинні не лише релігійні постулати пуритан, а й засадничі аспекти трудового виховання: «...навчившись ходити, вона щоденно і постійно була зайнята підсильною працею і росла серйозною, твердою і розсудливою, чому сприяли щоденні батьківські настанови й повчання» [602, р. 83].

Роботящою та поміркованою виховує Ївгу мати, і саме ці риси увираз-

<sup>3</sup> Тут і далі переклад з англ. – наш (за винятком, де перекладача вказано окремо). – Д. Ч.

нює її не менш твердий характер: «...така була розумна, бойка, моторна: ще тільки ти їй стань надогад закидати, а вона вже і розкомпоновала, що куди йде, що за чим слідує і для чого...» [199, т. 3, с. 216]. Батьки захоплюються вдачами своїх доньок: «Та й дівка ж козир була! Батько її, Трохим Макуха, дуже її поважав, і що було Ївга (так її звали) скаже, то вже й до десяти баб не ходи, а так буде, як Ївга сказала» [199, т. 3, с. 216]; «Джинні, моя рідна Джинні, найслухняніша донька у цілому світі! Самому Богові Ізраїлю слід було б бути Твоїм Батьком, а не мені, недостойному! Ти визволила нас із рабства, ти повернула честь нашому дому» [602, р. 407]. Щоправда, образи батьків тьмяніють перед сильними характерами доньок: Трохим Макуха – м'якосердий господар, який став торговцем виключно завдяки гострому розумові своєї дружини Горпини, а Девід Дінз, упиваючись своїми промовами на захист пресвітеріанської течії камероніанців і словесною боротьбою з різними «єресями», не помічає морального падіння доньки Еффі, яка, вочевидь, намагаючись вирватися зі задушливої атмосфери батьківського дому, знаходить затишок в обіймах аристократа-злочинця Джорджа Стаунтона.

До деякої міри антиподами до жіночих героїнь виступають їхні кохані – Левко та Рубен, яким не властиві та рішучість і розсудливість, з якою Ївга й Джинні долають, здавалося б, майже фантастичні перепони на шляху до свого сімейного щастя. Наділяючи чоловічі образи фемінними рисами характеру, письменники, мабуть, непрямо вказують на вирішальні підстави для формування їхніх вдач – відсутність саме батьківського виховання: Левко – сирота, якого виховала Горпина Макуха, а безбатченко Рубен, як зазначає В. Скотт, був розпещений опікою бабусі. Левко і Рубен є несаможитливими, невпевненими в собі, надто чутливими, тож роль «справжніх чоловіків» у творах виконують їхні майбутні дружини.

Цікаво, що, наче на противагу акцентованому зображенню одухотвореної жіночої краси у повістях «Маруся», «Сердешна Оксана», «Щира любов», Г. Квітка-Основ'яненко намагається оминати увагою зовнішність Ївги. Проте шотландський романіст наголошує на звичайності своєї героїні: «... з



поваги до істини історик вимушений розповісти, що зовнішність Джинні не була чимось особливим. Вона була невисока на зріст і дещо повненька; мала сірі очі, біляве волосся і кругле добродушне та дуже засмагле обличчя...» [602, р. 87]. Тож підкреслюючи непоказну зовнішність Ївги та Джинні, український і шотландський літератори презентують власне бачення уособленого жіночого образу з народу.

Типологічні відповідності бачимо і в конструюванні духовних світів обох персонажів. Однією з найголовніших ідей у «Козир-дівці» та «The Heart of Mid-Lothian» є те, що моральні цінності Ївги та Джинні залишаються незмінними. Щодо внутрішнього світу героїні української повісті переконливо пише І. Лімборський: «...це [тяжіння просвітницького реалізму до аналітизму. – Д. Ч.] відчувається, наприклад, в образі Ївги, яка самостійно приймає рішення, змінює своє враження про людей після зустрічі з «добрим» губернатором, але при цьому залишається незмінною щодо своїх моральних принципів» [259, с. 66]. Те саме можна стверджувати про образ Джинні, яка, незважаючи на шалений тиск, пристрасні вмовляння оточуючих і психологічне напруження, не відмовляється від своїх переконань, заснованих на ідеях протестантського пуританізму. Навіть глибоко релігійний фанатик Девід Дінз, забувши про власні правила, намагається похитнути віру доньки, щоби вона лжесвідчила під присягою для порятунку сестри від смертної кари.

Характерно, що Ївга та Джинні не впевнені в невинуватості засуджених, тож прагнуть лише зменшення покарання, а не повернення чесного імені Левка та Еффі. Ївга переконана, що Левка спонукало до крадіжки бажання якнайшвидше взяти з нею шлюб, а Джинні прагне послабити вирок для сестри. У «The Heart of Mid-Lothian» звучить критика тогочасного англійського законодавства (« – Якщо закон породжує злочини, – сказала місіс Седлтрі, – нехай за них і вішають закон, або ще краще – законника. Тут вже ніхто з людей жодного слова супроти не скаже» [602, р. 55]), а у «Козир-дівці» – корумпованості суддів (Ївга влучно характеризує справу Левка: «Тут і спереду брехня, і ззаду брехня, та ще брехня брехнею і покрита. Ось що! не во гнів

сеє слово вам, панове судищі!» [199, т. 3, с. 246]). Щоправда, український письменник схильний бачити проблему недосконалого суддівства не в судовій системі Російської імперії, а в етичних і моральних хибах окремих службовців.

Практицизм жіночих персонажів відчувається в їхньому ставленні до кохання. Здавалося б, нездоланні перешкоди, які постали перед героями, мають на невизначений час віддалити перспективу шлюбу, але щаслива розв'язка в обох творах дає зрозуміти, що насправді події за волею авторів склалися так, щоби мрії персонажів стали реальністю. Г. Квітка-Основ'яненко дає відчуття, що почуття Ївги та Левка осмислені й не затьмарені фізичним потягом. До того ж, український письменник підкреслює, що ці почуття мали, так би мовити, рекомендаційний характер, з огляду на останню волю матері Ївги: «А коли, – ще таки казала, – роздумаете та не розійдетесь, а поберетесь собі, то ще лучче зробіте. Будете собі обоє господарювати добре...» [199, т. 3, с. 219]. В. Скотт бачить користь у раціональному коханні своїх героїв: «На щастя для закоханих, їхнє почуття не було полум'яною пристрасстю; стійке усвідомлення обов'язку ними обома допомагало терпляче зносити той час, коли вони були далеко один від одного» [602, р. 91].

В обох творах патові ситуації розв'язуються завдяки втручанням могутніх «вищих сил», на кшталт *deus ex machina* в античній чи бароковій драмі, що з легкістю вирішують нездоланні завдання для «простих смертних». Такі «вищі сили» в «Козир-дівці» уособлює безіменний добродішесний губернатор, який протиставляється злодійкуватим хабарникам з кола волосних, губернських і суддівських службовців. Г. Квітка-Основ'яненко не послуговується образами конкретних історичних осіб, як то чинить шотландський письменник, вводячи постаті герцога Аргайла (Дж. Кемпбела) чи королеву Кароліну, хоча риси палкого захисника інтересів шотландців при дворі англійського короля, якими В. Скотт наділив герцога Аргайла, насправді не були властиві реальній особі. Як підкреслює Д. Урнов, Аргайл був таємним кореспондентом британ-

ського уряду лорда Гарлея (іншими словами, шпигуном) й виключно у власних інтересах (а не задля блага батьківщини) писав донесення про політичні настрої серед шотландців упереджено і поверхнево [425, с. 498–500]. Отже, в образі герцога Аргайла спостерігаємо майстерне поєднання історіографії з романтичним характером, що є типовим для творчості В. Скотта в цілому [209, с. 16].

Такі ж сакральні риси захисника скривджених виведено в образі-характері губернатора в повісті «Козир-дівка» (за В. Бойком, «втілення ідеї про незмінну перемогу правди і добра» [64, с. LXVII]): «...він як отець! Не даром сказано: губернатор – усім защита, усі за нього Бога молять» [199, т. 3, с. 242]. Героїні Ївга та Джинні отримують подарунки від своїх добродійців, а злочинці – заслужене покарання: архетипний мотив переможної боротьби добра і зла набуває у творах виразно романтичного забарвлення. Мав рацію П. Петренко, стверджуючи про намагання Г. Квітки-Основ'яненка показати шляхетність дворян й запевнити читача у справедливості тогочасного державного устрою [328, с. 47]. Вочевидь, не меншим роялістом, попри виразні симпатії до шотландців, їхніх антианглійських настроїв та спогадів про «стару владу», є автор роману «The Heart of Mid-Lothian».

В. Скотт нещадно висміює фанатичну відданість Девіда Дінза ідеям шотландського проповідника-пуританина Р. Камерона. З одного боку, письменник захоплюється відданістю своїй вірі Джинні, з іншого – показує жалюгідність догм Девіда. Прагнучи показати безплідність диспутів фермера Дінза, письменник змушений навіть розтягнути деякі епізоди в романі «The Heart of Mid-Lothian». Г. Квітка-Основ'яненко викриває прояви хабарництва та службового недбальства на прикладі яскравих образів писаря, сільського голови, начальника волосного управління поліції, суддів та ін. Проте моральний пафос у повісті «Козир-дівка», на наш погляд, заступає сатиричний: письменник висміює не систему влади загалом, а лише її окремих представників, запевняючи читача в тому, що верховна влада в особі справедливого губернатора – представника царя є втіленням моральних чеснот.

## 2.2. Образ «благородного розбійника» в українській та англійській романтичній прозі першої половини – середини XIX ст.

Тема художнього зображення образу «благородного розбійника» часто виступає предметом розгляду в сучасних літературознавчих працях. Причиною такого зацікавлення є те, що твори, в яких головними героями виступають «благородні розбійники», нерідко стають прихованими виразниками соціальних або політичних поглядів самих письменників, а детальний аналіз цих образів доповнює або переінтерпретує вже наявні оціночні судження науковців стосовно «канонічних» постатей літераторів.

Зупинимося на компаративному аналізі художньої інтерпретації образів двох «благородних розбійників» у прозових творах українських письменників першої половини – середини XIX ст. (незавершений роман «Гаркуша, малороссийский разбойник» («Гаркуша, малоросійський розбійник», 1825) В. Наріжного, повісті «Гайдамак. Малороссийская быль» («Гайдамака. Малоросійська бувальщина», 1825) О. Сомова, «Предания о Гаркуше» («Перекази про Гаркушу», 1842) Г. Квітки-Основ'яненка, роман «Братья-близнецы. Очерки Малороссии прошлого столетия» («Брати-близнюки. Нариси про Малоросію минулого століття», 1857) О. Стороженка, повість «Варнак» (1853) Т. Шевченка та роман «Rob Roy» («Роб Рой», 1817) шотландського письменника В. Скотта). Ці твори досі комплексно не розглядалися в компаративному аспекті, а використання порівняльно-типологічного методу, на нашу думку, дозволить подивитися на них під новим кутом зору.

Компаративні дослідження художнього зображення образу «благородного розбійника» в українській та англійській романтичній прозі першої половини XIX ст. досі не проводилися (виняток становить лише романтична повість «Варнак» Т. Шевченка, яку часто порівнюють з романом «Rob Roy» В. Скотта [217, с. 114; 69, с. 57–62; 71, с. 361–364]).

Художній образ «благородного розбійника» в європейських літературах був і залишається досить популярним, а корені його слід шукати в пере-

казах про легендарних героїв на зразок Робіна Гуда чи Юрая Яношика. Такі образи живили творче натхнення багатьох письменників-прозаїків першої половини XIX ст. (у німецькій літературі – «Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik» («Міхаель Кольхаас. Із старої хроніки», 1808; повна версія – 1810) Г. фон Кляйста, французькій – «Jean Sboгар, histoire d'un bandit illyrien mystérieux» («Жан Сбогар, історія таємничого іллірійського розбійника», 1818) Ш. Нодьє, «Les Mauvais garçons» («Погані хлопці», 1830) А. Руайє та О. Барб'є, російській – «Дубровский» («Дубровський», 1832-1833), «Капитанская дочка» («Капітанська донька», 1836) О. Пушкіна та ін.). Концептуально такі образи «благородних розбійників» були спрямовані або на популяризацію героїв давніх легенд, переказів чи історичних літописів, або ставали їхньою новою інтерпретацією. Інколи твори про «благородних розбійників» тенденційно виступали як авторський заклик до боротьби за певні соціальні ініціативи, як виразник ідей тих суспільних прошарків, які прагнули докорінної перебудови державного устрою тощо.

Образ «благородного розбійника» вочевидь відмінний від образу розбійника-лиходія преромантичної літератури, який нехтує моральним законом і не прагне захищати зневажених, боротися проти несправедливої або окупаційної влади чи здійснювати «перерозподіл» матеріальних цінностей у суспільстві на користь бідних. Саме наявність морального імперативу, певного «кодексу честі» відрізняє «благородного розбійника» від розбійника-лиходія, який вбиває лише через свої честолюбні чи злодійські наміри, а часто й через злочинний склад характеру (чітко невмотивовані кримінальні злочини тут є, як правило, наслідком девіантної поведінки соціопата). Для розбійника-лиходія не існує моральних перепон, він не ставить перед собою певних цілей, пов'язаних із задоволенням матеріальних претензій або захистом моральних цінностей – скажімо, здійснювати судочинство на власний розсуд з огляду на те, що законна влада не справляється зі своїми обов'язками й не захищає знедолених (хоча, саме власне честолюбство, як видається, і виступає поштовхом до появи «благородних розбійників»).

Як відомо, образ розбійника-лиходія є одним із центральних для багатьох романів готичної літератури. Такий розбійник діє в надзвичайних і «казкових» умовах (фантастичні концепти в готичних романах були запозичені з романів середньовічних), керуючись часто миттєвими невротичними спонуканнями; образ розбійника-лиходія майже завжди невіддільний від топосу готичного замку [274, с. 26].

Творам про «благородних розбійників» письменників-романтиків безпосередньо передували розбійницькі романи швейцарського письменника Г. Цшокке («Abällino, der grosse Bandit» («Абелліно, великий розбійник», 1791) та німецького літератора К. А. Вульпіуса («Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts in 3 Teilen oder 9 Büchern» («Рінальдо Рінальдіні, отаман розбійників...», 1798); «Ferrando Ferrandino» («Феррандо Феррандіно», 1800); «Glorioso, der große Teufel» («Глоріозо, великий харцизник», 1800) та ін. Ці романи були творчо наснажені драмою «Die Räuber» («Розбійники», 1781) Ф. Шиллера й мали неабияку популярність не лише в Німеччині, а й далеко за її межами. У Російській імперії тема «благородного розбійника» стала активно розроблятися письменниками саме після публікації російського перекладу «Die Räuber» у 1793 р. [134, с. 37]. Крім того, вважається, що поштовхом до зародження жанру розбійницького роману (також паралельно вживається термін *der Ritter-und-Räuber-Roman* – лицарсько-розбійницький роман) у німецькій літературі став саме цей твір.

Справжній успіх жанру розбійницького роману прийшов з публікацією «Rinaldo Rinaldini...» К. А. Вульпіуса. Як зауважив російський учений В. Вацуро, триумф багатотомного роману перевершив усі очікування: «Rinaldo Rinaldini...» був перекладений на всі основні європейські мови й породив безліч наслідувань і відверто плагіаторських творів, ставши найвідомішим і найрепрезентативнішим розбійницьким романом початку ХІХ століття [84, с. 320].

Як правило, благородним бандитам з розбійницьких романів кінця

XVIII – початку XIX ст. важко знайти історичний прообраз. Часто це збірний або ж узагальнений образ з кількох прототипів – як, скажімо, образ дворянина-бунтівника Володимира Дубровського з однойменного роману О. Пушкіна «Дубровский». У творах письменників початку XIX ст. можна спостерегти художню «романтизацію» реальних постатей розбійників, які свого часу не без успіху виступали проти утисків правлячих кіл і проти державної влади на боці простолюду і, як наслідок, залишилися в історичній пам'яті народу. Ю. Лотман писав, що ореол романтики оточував також і літературних героїв – у цьому прийомі змикалися фольклорні та романтичні уявлення [271, с. 653].

Такою популярною постаттю «благородного розбійника» в українській і російській літературах XIX ст. став запорізький козак і торговець Гаркуша (справжнє прізвище – Миколаєнко) Семен Іванович (бл. 1739 – рік смерті невідомий) – отаман повстанського загону, який діяв на Лівобережжі, Правобережжі та Слобожанщині у другій половині XVIII ст. Щоправда, досі можна зустріти не зовсім коректні твердження про те, що Гаркуша – це «фольклорно-міфологічний персонаж, оскільки в Україні збереглося багато легенд і переказів про його надприродну силу» [364, с. 14]. Проте велика кількість легенд і переказів не перетворює історичну особу розбійника Гаркуші в «фольклорно-міфологічний персонаж». Навпаки: Гаркуша був свого часу національним героєм (таким самим, як і інші відомі українські розбійники XIX ст. – фаворити творців народного епосу – провідники Коліївщини (1768 р.): М. Залізник та І. Гонта, ватажок руху опришків у 1730–1740-х рр. О. Довбуш, а також провідник повстанського руху на Поділлі у 1813–1835 рр. У. Кармалюк).

Гаркуша, за влучним визначенням М. Шкандрія, – «український Робін Гуд, [який. – Д. Ч.] зумів, маючи народну підтримку, воювати понад десять років (1772–1784 рр.)» [470, с. 156]. Порівняння Гаркуші з іншим «благородним розбійником» Робіном Гудом, героєм англійських народних балад, легендарна постать якого вже давно стала міжнародним традиційним образом і

активно використовується й експлуатується в сучасній культурі, вважаємо цілком слушним. Гаркушу теж можна вважати традиційним образом, прототипом якого, за класифікацією А. Волкова, є «реальна особа, що не відіграла значної ролі в історії, але особистість у певному сенсі яскрава, й чимось (характером, вчинками, долею) вона привернула виняткову увагу сучасників...» [93, с. 77]. На відміну від аналізованих тут творів про Гаркушу, образ варнака в однойменній повісті Т. Шевченка не має історичного прототипу. Деякі дослідники припускали, що в сюжет повісті могла бути покладена справжня історія, яку письменник міг почути на засланні від якогось каторжанина [217, с. 114]. Щоправда, такому припущенню досі немає документального підтвердження.

Загалом образ розбійника з не менш знаменитого Шервудського лісу є настільки популярним і зрозумілим у світі, що кожен народ має «свого» Робіна Гуда: для чеського і польського народів таким є Ю. Яношик, для російського – С. Разін, французького – Л.-Д. Бургіньон (Картуш), італійського – Дж. Сальваторе, австралійського – Е. Келлі та ін. Шотландським Робіном Гудом є Роб Рой (англізоване прізвище від шотландського *Raibert Ruadh* (Червоний Роберт)), ім'я якого вже стало національною візитівкою Шотландії у світі.

Різні інтерпретації традиційного образу розбійника Гаркуші зустрічаємо в таких творах українського та російського письменства XIX ст.: у згаданому романі «Гаркуша, малороссийский разбойник» (незавершений твір (останні зміни, внесені письменником, датуються 1825 р.), опублікований уперше в перекладі українською у 1931 р.) В. Наріжного, у повісті «Гайдамак. Малороссийская быль» (1825) О. Сомова (опубліковано під псевдонімом Порфирия Байського), у вже згадуваній повісті «Предания о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка (1842), у романі «Братья-близнецы» (1857) та драмі «Гаркуша» (1862) О. Стороженка, драмі «Гайдамак Гаркуша» (1872) П. Юркевича (опубліковано під псевдонімом П. І. Орликовського) та ін. Тут можна назвати ще й численні нариси з тогочасних часописів, зокрема, працю



українського російськомовного письменника Г. Данилевського «Разбойник Гаркуша (Из преданий о Харьковской и Черниговской губерниях)» («Розбійник Гаркуша (З переказів про Харківську та Чернігівську губернії)») (1859) і под.

Зображуючи події, пов'язані з діяльністю загонів під орудою Гаркуші, українські письменники першої половини XIX ст. взорувалися на В. Скотта, який, за точним спостереженням Б. Реїзова, за основу своїх сюжетів вибирав «велику чи малу історичну подію – повстання, громадянську війну, змову, тому що, за його власними словами, в такі кризові моменти, протиріччя, які роздирають суспільство, виявляються з особливою виразністю» [361, с. 308]. В. Скотт зображує просту людину на тлі визначної історичної події, яка не зводиться до хронологічної літописної констатації фактів, а часто нагадує сюжет пригодницького роману, а його письменницьке новаторство полягало насамперед у реалістичному відтворенні колориту епохи [35, с. 12].

Найперше, що є спільним для більшості досліджуваних творів українських і шотландського письменників, – це акцентування на імені відомого розбійника в назві (цікаво, що Роб Рой у романі В. Скотта, як і Гаркуша в романі О. Стороженка, не є головним героєм, а виступає радше чітко окресленим уособленням епохи). Також у творах українських письменників бачимо намагання застосувати типово вальтер-скоттівський прийом – показати життя звичайної людини на тлі великих історичних подій, вписати її у визначений автором історико-культурний контекст доби.

За О. Чичеріним, історизм В. Скотта та його послідовників полягав у зацікавленні старовиною (у нашому випадку – т. зв. «бунтарською темою»), в умінні майстерно поєднувати літописну подію з приватною. Важко не погодитися з твердженням вченого, що найбільшим відкриттям шотландського письменника було те, що в окремих випадках він зображує окрему людину як частину історії [459, с. 268]. Досліджувані твори не є строгим наслідуванням історичних джерел чи переказів – це, насамперед, авторська інтерпретація фактів про ватажка повстанського загону. Звернення до образів знаменитих

розбійників має й морально-дидактичну мету (це особливо характерно для Г. Квітки-Основ'яненка та Т. Шевченка), оскільки «злочин і кара, злочинець і його доля, скалічені долі близьких – супутники життя суспільства в будь-які часи, його кровоточиві рани, про які й оповідає письменник, бо бачить свій обов'язок в тому, щоб лікувати, пробуджуючи в людях голос совісті, співчуття» [208, с. 127].

У повісті «Предання о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка історична постать Гаркуші проінтерпретована з глибоким психологізмом: автор намагається представити відомого розбійника як месника, яким керує власне уявлення про справедливість та почуття помсти. Вочевидь, тут письменник, як і О. Сомов, боронить народне бачення Гаркуші як справжнього захисника скривдженого простолюду [282, с. 345]. Нехтуючи історичними фактами, Г. Квітка-Основ'яненко постійно виставляє напоказ глибоку освіченість свого героя, який нібито навчався в Київській академії, – Гаркуша часто цитує латинські вислови. В одній із розмов Гаркуша намагається ствердити, що він, як людина вчена, просто не здатен на вбивство [199, т. 6, с. 304]. Таким чином, слід акцентувати на авторській думці про те, що освіта й злочинність – речі несумісні. Це судження перегукується з ідеями просвітників: освічена людина здатна протистояти злу в світі. Такого ж ерудованого отамана бачимо в повісті «Варнак» Т. Шевченка, який постійно відчуває свою окремішність і несхожість зі своїми підлеглими розбійниками та врешті-решт покидає свою ватагу.

Зауважимо, що, на противагу образу розбійника в повістях Г. Квітки-Основ'яненка та Т. Шевченка, Гаркуша В. Наріжного – це неосвічений пас-тух, що організовує загін грабіжників, для яких вбивство невинних стає звичною справою. Для великого кровопролиття Гаркуша завжди знаходить виправдання, заспокоюючи совість підлеглих і свою власну: «Всякий из вас, о сем недоумевающий, пусть припомнит, что дело мое и дело общее – есть мщение за обиды, причиняемые сильными слабым» [304, с. 461]. В. Наріжний, О. Сомов, як і Г. Квітка-Основ'яненко, оминають період коза-

цького життя Гаркуші (а той, як відомо, з 9-ти років, з 1748–1771 рр. перебував на Запорізькій Січі, брав участь у Коліївщині, а також у російсько-турецькій війні (1768–1774 рр.)) і те, що він був торговцем, теж замовчується.

Про участь Гаркуші в російсько-турецькій війні згадує в своєму романі «Братя-близнецы» лише О. Стороженко [397, т. 2, с. 322–323]. Щоправда, Гаркушу зумисне названо Тарасом, а не Семеном, і його грабіжницький напад на згадані у тексті Будищі, якщо брати до уваги матеріали протоколу останнього допиту розбійника у 1784 р. [353], є авторською вигадкою. Отже, Гаркушу автор не героїзує, а ставить поруч свого іншого майбутнього літературного лиходія, відомого з українського фольклору – Марка Проклятого з однойменного незавершеного роману, вбачаючи в ньому «...человека потерянного, презренного, неразгаданного, погрязшего в бездну тяжких грехов, без роду, без друга, проклятого в этом мире и отверженного в будущем» [397, т. 2, с. 226]. Образ Гаркуші у творі романтизовано: він – бунтар і злочинець, який вчиняє страшні злодіяння, проте, за певних обставин, може втихомирити власну лють і бути чуйним, сентиментальним, здатним на благородні вчинки. Так, Гаркуша не мститья малому Семенкові, який вирішує боронити власну родину – йому навіть до вподоби сміливість дитини, яка виказує стійкість і мужність козацького характеру [397, т. 2, с. 222]. Козацька душа Семенка стримує несамовитого Гаркушу, який був готовий убити хлопця, проте відступив перед його безстрашністю.

Як і Гаркуша, Роб Рой вважає помсту можновладним кривдникам головною метою свого життя: «Невже я можу забути, що мене проголосили поза законом – із клеймом зрадника, а за мою голову, ніби за голову вовка, призначили ціну; з моїми рідними повелися як із самкою та дитинчатами гірського лиса, яких всі можуть катувати, облихословити, принизити і скривдити – навіть моє ім'я, яке я успадкував од довгого й благородного роду войовничих предків, заборонено згадувати – так ніби воно є заклинанням, щоб викликати чорта з пекла?» [600, р. 331]. В О. Сомова та О. Стороженка Гаркуша також виступає месником, який провчає дворян, але не прагне змінити існу-

ючий державний устрій. Так, Гаркуша совістить пана Просечинського, який знущається зі своїх кріпаків. Своє напучування гайдамак перетворює у справжню християнську промову щодо рекомендацій того, як бути добрим поміщиком [390, с. 79]. Гаркуша О. Сомова схожий на образи отаманів із роману О. Стороженка та повісті Т. Шевченка, де ті також мстяться панам в ім'я високої, але не зовсім зрозумілої високої мети.

На прикладі Гаркуші Г. Квітка-Основ'яненко прагне показати, що виступ проти державності як основи суспільства є великим злом, якому немає прощення. Однак саме в своїй освіченості, в прихильності до просвітницьких ідеалів, які не відповідають реальному становищу речей у суспільстві, Гаркуша вбачає моральну підставу для свого розбійницького покликання. Як стверджує В. Скотт, Роба Роя спонукали до боротьби не лише особисті мотиви, а й уболівання за долю рідної Шотландії, яку слід було боронити від нищення [600, р. 233]. Для пастуха Гаркуші посягання племінника старости та дяка на його честь стали основною причиною перетворення на розбійника. Для Кирила у повісті Т. Шевченка схожою причиною для раптового приєднання до розбійників стає панська сваволя.

Як і «Предання о Гаркуше», «Гайдамак» та «Гаркуша...», історичний роман «Rob Roy» теж є тенденційною версією про відомого шотландського розбійника Роберта Роя Мак-Грегора. Як вже зазначалося вище, шотландському «благородному розбійникові» відведено у творі не головну роль. На відміну від Г. Квітки-Основ'яненка, який намагався протиставити власну інтерпретацію Гаркуші тим легендам і переказам, що зображували його головорізом, В. Скотт ставив за мету «приземлити» образ Роба Роя і, спираючись на історичні документальні матеріали, дещо знизити ореол шотландського легендарного героя, наблизивши його до реального. Водночас В. Скотт наголошує на тому, що Роб Рой не був кровожерливим лиходієм, і не применшує його значення як національного героя. Так, у романі зустрічаємо порівняння доблесного Роба Роя з Робіном Гудом та з іншим шотландським героєм у так званій Першій війні за незалежність Шотландії з Англією (1296–1328 рр.) –

В. Воллесом (1272–1305) [600, р. 234].

У повістях «Предання о Гаркуше», «Гайдамак» і «Варнак» також помітне зацікавлення моральними підвалинами переконань «благородного розбійника». З одного боку, він є захисником усіх скривджених незалежно від соціального становища (так, у першій повісті є приклад, коли розбійник допомагає дворянину, Кирило у Т. Шевченка також проявляє благородство до своїх ворогів), а з іншого – виступає проти державної влади, вчиняючи самосуд. Г. Квітці-Основ'яненку важко зрозуміти мотивацію розбою, що забирає повноваження чинної влади. Так, після запального диспуту з неназваною молодістю людиною, яка виступає виразником ідей самого письменника, Гаркуша розуміє, що всі ці роки був лише лиходієм. Таке ж усвідомлення приходить і до розбійника Кирила після бесід зі своєю духовною патронесою Магдаленою й той спішить здатися на милість влади [465, т. 3, с. 151]. Молода людина, яка їде навчатися до Київської академії, перемагає освіченого розбійника, аргументуючи свої випадки проти Гаркуші тим, що той – недолюдок і лиходій: «Все мы, благоденствующие под кровом мудрого правительства, ревностно должны ополчиться против врага, нарушающего общее спокойствие, отнимающего у правительства драгоценное время, нужное для распоряжений к общему благу» [199, т. 6, с. 360]. На думку юнака, Гаркуша небезпечний саме тим, що вселяє в людей думку про неспроможність влади чинити опір різним несправедливим вчинкам у суспільстві. В О. Сомова отаман здобич оцінює як знавець – підкреслено його деспотизм, зажерливість і любов до наживи його ватаги [390, с. 82–83]. Намагання відібрати чуже майно, хай навіть у безчесних негідників, є загрозливим, бо підриває основи державності, що, у кінцевому рахунку, веде до анархії, оскільки будь-хто зможе здійснювати суд і чинити покарання на власний розсуд. Так само й у романі В. Скотта деякі шотландці – прихильники англійської королівської влади – вбачають у бунтарстві Роба Роя ніщо інше, як злочинний випадок проти законної влади. Шотландський чиновник з правами судового виконавця – бейлі – пригадує часи, «...коли Роб був ще чесним і добропорядним скотарем, не

воював, не нападав і не вбивав, порушуючи спокій короля та роззброюючи його солдатів» [600, р. 289].

Критики зауважують, що В. Скотту більше імпонували роялісти, ніж пуритани [7, с. 160]. Однак В. Скотт, висловлюючи свої претензії до окупаційної влади англійців (зокрема щодо несправедливої судочинної системи (т. зв. право Шотландії, яке була інспіроване багатьма новаціями з англійського судочинства після Акту про Унію 1707 р.)), не висловлює сумніву в справедливості королівської влади, і саме це споріднює його, Г. Квітку-Основ'яненка та О. Сомова. Варнак Т. Шевченка також засвідчує каяття перед владою за вчинені злочини, а його щира сповідь викликає співчуття та симпатію у наратора.

Антагоністом Роба Роя був Дж. Грем, відомий як герцог Монтроз, який, зловживаючи владою, відібрав частину земель Роя, а герцогські слуги згвалтували його дружину. Г. Квітка-Основ'яненко вибрав антагоністом своєму герою городничиху, яка, перебравши права свого чоловіка, обдирає городян, встановлюючи величезні митні збори.

Цікавим є порівняння жіночих образів розбійниць – Олімпії з роману В. Наріжного та Гелен Мак-Грегор з роману В. Скотта. Якщо героїня В. Скотта дійсно існувала (повне ім'я – Мері Гелен Мак-Грегор з Коумеру), то отаман Олімпія, наречена Гаркуші, – вигаданий персонаж. Між обома жінками є чимало спільного. Так, стати на шлях боротьби їх змусила жорстока несправедливість можновладців: над Гелен Мак-Грегор здійснили наругу, а Олімпію збезчестив пан, а його дружина погрожувала бідолашній дівчині фізичною розправою. В. Наріжний яскраво змальовує зовнішність молоді кріпачки, яку недоля змусила стати суворою та безжальною месницею, підкреслюючи її маскулітні риси: «Кто может представить женщину около двадцати пяти лет, росту несколько выше обыкновенного для ее пола, с большими черными пламенными глазами, сверкавшими из-под густых бровей, с приятным лицом, но выражающим гордость, самовластие и непокорность, женщину с широкими плечами, с возвышенной грудью, с полными крепкими рука-

ми – тот несколько представит в воображении атамана Олимпию» [304, с. 498]. Таке ж акцентування на чоловічих рисах загартованого в жорстокій боротьбі жіночого характеру спостерігаємо у В. Скотта: «На вигляд їй могло бути років сорок – п'ятдесят, і, напевно, її обличчя ніколи не було позначене красою в чоловічому розумінні; але тепер, під впливом постійної негоди або, можливо, руйнівного впливу горя і пристрастей, риси стали різкіші, обличчя здавалося лише сильним, суворим і виразним» [600, р. 279]. Письменники також зазначають, що ці новітні амазонки намагаються у всьому відповідати чоловікам: вони носять при собі зброю; у вбранні Єлени є елементи тогочасного чоловічого одягу, а Олімпія постійно ходить у чоловічій одежі й вимагає у своїх підлеглих називати її Олімпієм.

Як доводять сучасні шевченкознавці, подібність між романом «Rob Roy» та повістю «Варнак» є суто зовнішньою й припускають вплив на появу твору й інших зразків розбійницького роману [69, с. 62; 71, с. 364]. Це взорування на європейську літературну традицію можна простежити й в аналізованих творах українських письменників, які, на відміну від Т. Шевченка, використали фольклорні і легендарні версії історичної постаті бунтаря Семена Гаркуші.

Отже, В. Скотт романтизує історичну постать шотландського Робіна Гуда Роберта Роя Мак-Грегора, показавши природу ображеного на англійську владу честолюбного горянина. Г. Квітка-Основ'яненко, О. Стороженко та Т. Шевченко наділяють своїх месників рисами шляхетного борця за справедливість, який, щоправда, наприкінці життя «стає на праведний шлях», зрозумівши, що не має права одноосібно здійснювати правосуддя. З огляду на таку інтерпретацію образу Гаркуші в творі Г. Квітки-Основ'яненка, припускаємо, що цей твір міг бути «відповіддю» на деякі антироялістські мотиви, які спостерігаємо в романі «Rob Roy» В. Скотта. Якщо шотландський романіст висловлює свої претензійні закиди на адресу англійської окупаційної влади (зокрема несправедливої системи правосуддя), то український письменник розглядає розбійницьку діяльність Гаркуші та його загону як прояв сваволі сто-

совно окремих корумпованих представників у цілому справедливої імперської влади. Для В. Наріжного Гаркуша та його супутниця Олімпія – це месники, які прагнуть встановити справедливість у суспільстві, де декларовані права заможних можновладців і нехтуються права простих співгромадян.

### **2.3. Пародіювання топосу готичного замку в прозі Г. Квітки-Основ'яненка та Джейн Остен**

Творчість Г. Квітки-Основ'яненка досягла вершини свого розвитку в той період, коли в європейській літературі преромантизм майже повністю був витіснений романтизмом. Тому український письменник з тонким відчуттям сучасної йому літератури не міг не відреагувати в пародійній формі на ті принципи вже усталеного преромантичного канону, які були неприйнятними та застарілими. Пародіювання, виконуючи жанротвірну функцію, посідає одне з чільних місць у прозовій творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Тож цікавим видається компаративне зіставлення особливостей пародіювання топосу готичного роману в його малодослідженій російськомовній повісті «Герой очаковских времен» («Герой часів Очакова») (1841) та в романі англійської письменниці Джейн Остен «Northanger Abbey» («Нортенгерське абатство») (1818).

Романістика Джейн Остен, зокрема її роман «Northanger Abbey», всебічно проаналізована в англосаксонському та українському літературознавстві (О. Александрова, Ф. Бредбурк, К. Брук, М. Вільямс, Р. Герд, Д. Грей, М. Гіффін, П. Нокс-Шоу, Г. Шоу та ін.), проте продовжує і зараз перебувати у фокусі наукових досліджень. Російськомовна сатирична проза Г. Квітки-Основ'яненка не здобулася на таку увагу. Так, повість «Герой очаковских времен» принагідно розглядалася в квітковознавчих працях Є. Вербицької, О. Гончара, С. Зубкова та ін., але про типологічне вивчення жанрових особливостей пародіювання готичної романістики у Г. Квітки-Основ'яненка та Джейн Остен досі не йшлося. Натомість деякі дослідники стверджують, що



пародія на готичну літературу в світовій літературі обмежується лише жанром новели [198, с. 192].

У повісті «Герой очаковских времен» та в романі «Northanger Abbey» спостерігаємо конструювання особливих художніх світів персонажів, у яких висміюються упередження та забобони, пов'язані з їх неосвіченістю та викривленим уявленням про навколишній світ і події. Втіленням цих художніх світів в обох творах виступають пародійні образи топосів готичного замку.

Перш ніж перейти до розгляду пародіювання топосу готичного замку, слід розглянути типологічні ознаки готичного роману як жанру, оскільки стереотипи готичної романістики, як-от топос готичного замку, і стали об'єктом пародії Г. Квітки-Основ'яненка та Джейн Остен.

Класифікуючи готичні романи, сучасні дослідники виділяють щонайменше два основних типи: «сентиментально-готичний» і «чорний». У досліджуваних творах пародіюється саме перший тип готичного роману, тому варто назвати його типологічні риси: особливий хронотоп (події відбуваються в епоху Середньовіччя в топосах середньовічних будівель (замків, абатств, соборів тощо); особливий ідеальний герой/героїня, які ведуть боротьбу з лиходієм; основа сюжету – розгадування таємниці, яка є наслідком вбивства, інцесту тощо в минулому; наявність пророцтв, віщих снів, таємничих видінь; присутність надприродних явищ, які, як правило, у кінці роману раціонально пояснюються; основа етичного конфлікту – праведна або неправедна помста; в епілозі роману добро торжествує – лиходія покарано, а закохані, подолавши всі перешкоди, що постали на їхньому шляху, знову разом [274, с. 27–31, 37].

Готичний замок чи абатство, як зауважує В. Малкіна, слугували чи не найзручнішим топосом для зображення моторошних (часто – фантастичних) подій [274, с. 26]. Так, у романі Джейн Остен гроза і сильні пориви вітру сповнені для нажаханої Кетрін Морленд лиховісного пророцтва, оскільки саме за таких погодних обставин у готичних замках і абатствах відбуваються злочинства.

Неодмінним атрибутом топосу готичного замку є й підземелля, тем-

ниця, потаємні ходи та двері, склепи, кімнати, в які ніхто давно вже не заходив [274, с. с. 26]. У повісті «Герой очаковских времен» героїня Юлія схвилювано розмірковує, що льох для бочок з вином насправді є підземеллям, яке її «тиран» спеціально облаштовує для неї [199, т. 6, с. 84–85]. З не меншим хвилюванням героїня роману англійської письменниці Кетрін обшукує шухляди шафи, в яких, як їй «достеменно» відомо з романів, під подвійним дном заховані скарби [500, р. 141].

Важливу роль у творах Джейн Остен та Г. Квітки-Основ'яненка відіграє опис уявних топосів готичних замків. Ось як Кетрін Морленд вибудовує у своїй уяві Блейзський замок із необхідними атрибутами моторошного замку Удольфо: «...вона охоче б відмовилася від щасливої нагоди оглянути його стіни [Блейзського замку. – Д. Ч.] і від щасливої okazji пройтися довгими апартаментами з високою стелею зі залишками прекрасного умеблювання, які вже роками стоять пустою, і від щастя зупинитися у вузькому та звивистому коридорі перед низькими заграбованими дверима» [500, р. 73]. Сільський поміщицький будинок «хороброго лицаря» Романа Тихоновича хоч і не вражає Юлію, однак вона продовжує називати його «замком», оскільки цього вимагає необхідність творення «сюжету» готичного роману [199, т. 6, с. 82–83]. Кетрін відчуває подібне розчарування, коли вперше потрапляє до Нортенгерського абатства. У передчутті страхітливих пригод, уявляючи всі моторошні події, які коли-небудь відбувалися в стінах будівлі, дівчина вслухається, намагається почути стогони нещасних жертв; вона аналізує умеблювання, яке не скидається на старовинне, оглядає цілком сучасний і не схожий на ті, які описують у романах, камін, а готичні вікна здаються їй підозріло чистими та прозорими [500, р. 134].

Художній простір ізольованих помість Романа Тихоновича і Нортенгерського абатства сприймається Юлією та Кетрін як цілком «чужий» і ворожий (як знаємо з тексту роману Джейн Остен, головна героїня все-таки пізніше зрозуміє безглуздість своїх безпідставних підозр, на відміну від Юлії, про яку після наглої смерті Романа Тихоновича український письменник «за-

буває»). Російські дослідниці І. Гільова та Н. Бочкарьова наголошують на тому, що метафорична семантика «чужого» топосу полягає в особливому сприйнятті часу, представленого злочинним минулим, яке стало поштовхом до розвитку власне готичного сюжету [104, с. 16]. З наполегливістю детектива Кетрін Морланд безуспішно намагається обґрунтувати свою думку про те, що місіс Тілні не померла, а ув'язнена і вночі отримує від свого мстивого чоловіка-ката їжу [500, р. 151–165]. Замість шукати сліди минулих злочинів Романа Тихоновича, Юлія конструює своє похмуре майбутнє. Так, саме в готичних романах молода дружина «Героя очаковських времен» відшуковує «справжню» причину похмурого настрою свого чоловіка [199, т. 6, с. 82]. Юлія не може зрозуміти пристрасті чоловіка до різних забобонів та повір'їв, у той же час його прислугу називає розбійниками, з якими Роман Тихонович з нібито властивою йому граничною «монструозністю» підшуковує замок, щоб її бідолашну насильно привезти, заморити голодом чи навіть спалити [199, т. 6, с. 83].

У повісті «Герой очаковських времен» та в романі «Northanger Abbey» чітко маркується художній час і, на відміну від готичних романів, дія відбувається не в похмурі середньовіччя, а в час, сучасний авторам. Український письменник декілька разів зазначає час дії, яку пов'язує з царським оглядом у Полтаві (1787 р.) та подіями російсько-турецької війни (1787–1792 рр.), під час якої, при штурмі Очакова, так «героїчно» проявив себе боягуз і хвалько Роман Тихонович. «Northanger Abbey» Джейн Остен буквально «переповнений» назвами пародійованих романів (готичних і сентименталістських), літературних часописів, прізвищами реальних осіб – учених, священників, державних службовців та ін., які ясно дають зрозуміти, що події відбуваються у провінційній Англії на зламі XVIII і XIX століть. Отже, художній час романів приблизно однаковий і припадає на пік популярності готичних романів у Російській імперії (1800-ті рр. – перекладено найпопулярніші готичні романи)

та Сполученому Королівстві (1790–1820-ті рр.)<sup>4</sup>.

Головним предметом критики у Г. Квітки-Основ'яненка, окрім суто нерозважливого захоплення готичними романами, стають також і забобони головного персонажа – Романа Тихоновича. Чоловік, який не отримав ґрунтовної освіти, у дитячі роки наслухався багато історій про упирів, зачаровані скарби, чаклунів, а також про «рецепти», які допомагають виявити заховане золото чи зловити відьму. Багата уява Романа Тихоновича дивовижним чином не маркує всі ці історії як вигадки, а сприймає за чисту монету. Цей «здитинілий» персонаж навіть у дорослому віці, як і його літературний прототип Дон Кіхот, стає об'єктом насмішок та глузування оточуючих. Так, офіцери задля розваги розігрують спектакль «полювання на відьму», в якому головну роль, звісно, відведено Роману Тихоновичу. Цей образ-характер схожий на комічних персонажів з готичних романів Енн Редкліф, які своєю тупістю та забобонністю підкреслювали інтелект та розсудливість головних героїв. Утім, «героя облоги Очакова», попри очевидні ознаки недалекого розуму, покохала Юлія, «жертва» бездумного захоплення готичною романістикою і, знову ж таки, відсутності освіти. Пародіюючи готичні романи (для них «...характерною рисою є розвиток психологічного ускладнення героя по негативній лінії, його еволюція до зла, яке виступає магнетичною силою, полюсом тяжіння» [295, с. 9]), український письменник зображує, як в уяві дружини Роман Тихонович «перетворюється» на лицемірного лиходія. Так само і генерал Тілні з доброзичливої людини «еволюціонує» до садиста та жорстокого вбивці, який замордував дружину (лиходій є необхідним центром топосу готичного роману та каталізатором його сюжету). У «сентиментально-готичних» романах у замках часто живуть мучителі, тож Юлія висновує, що, «судя по властителю замка [...] они будут готовы в мелкие части растерзать горькую, несчастную, всеми оставленную, беззащитную Юлию...» [199, т. 6,

<sup>4</sup> Цікаво, що назви обох творів первісно були іншими. Так, відомо, що свою повість український письменник спершу назвав «Украинский Дон-Кихот», а для роману Джейн Остен основою слугував власний неопублікований за життя письменниці твір «Susan» («Сьюзен», ймовірно написаний у 1794 р.). Роман «Northanger Abbey» було надруковано в лондонському видавництві Дж. Мюррея також після смерті авторки, через 15 років після написання, коли вже стали відомими всі її романи.

с. 82].

Як і Юлія, Кетрін Морленд не отримує послідовної освіти – з перших сторінок твору письменниці дає зрозуміти, що її героїня зовсім не схожа на своїх «колег по жанру»: «Вона ніколи не могла щось вивчити чи зрозуміти без попереднього заучування, та інколи й це не допомагало, бо вона часто була неуважною, а інколи й просто дурною» [500, р. 10]. Героїня Г. Квітки-Основ'яненка, як і Кетрін, зачитується романами, а намагання рідних навчити її чомусь вона порівнює з переслідуваннями улюблених героїнь: «... Юлія Терентьевна вислушувала наставлення дяденьки и тетеньки и тут же взводи-ла глаза к небу, приговаривала: «Увы! Гонение!..» и т. п., сравнивала себя с Арисеною, Зюльбою, Амалиею и другими, подобно ей бедствовавшими»<sup>5</sup> [199, т. 6, с. 59].

Канон готичної романістики англійських та німецьких авторів, на який взорується пародійний погляд Джейн Остен у «*Northanger Abbey*», представлено у списку книг із записника подруги Кетрін – Ізабелли Торп: «*The Castle of Wolfenbach*» («Замок Вольфенбах») та «*The Mysterious Warning...*» («Таємнича пересторога...») Елізи Парсонс, «*Clermont*» («Клермонт») Реріни Марії Роше, «*Necromancer of the Black Forest*» («Чаклун Чорного лісу») Л. Фламменберга та ін. Для Кетрін над цим списком окремішньо стоїть, за висловом Г. Блума, «митець, який творить себе» [49, с. 83] – авторка найпопулярніших готичних романів англійська письменниця Енн Редкліф з її «*The Mysteries of Udolpho...*» (1794), які стали прототекстом для більшості готичних романів і романів жанру фентезі (наприклад, наприкінці XVIII і на початку XIX ст. англійські письменники опублікували кількасот готичних романів *a la* Редкліф). Схожим белетристичним дороговказом для Юлії Терентіївни слугує сентиментально-готичний роман «*Alphonsine ou la Tendresse maternelle*» («Альфонсіна, або Материнська ніжність») (перший російський

<sup>5</sup> Також Г. Квітка-Основ'яненко згадує інших персонажів (Альфонс, Амаранта, Леонора, Альфонсіна, Дієго, Ізоліна і т. п.) перекладних і наслідувальних готичних романів невідомих авторів, які часто видавалися в Російській імперії під популярним «брендом» Енн (Анни) Редкліф. До них належить, наприклад, і роман зі «списку Джейн Остен» у «*Northanger Abbey*» «*The Midnight Bell...*» («Опівнічний дзвін», 1798) Френсіса Летема (1-ше вид. російською – 1802 р., 2-ге вид. – 1816 р.), також виданий під ім'ям Енн Редкліф.

переклад з'явився у 1806–1807 рр.) французької письменниці Стефані-Фелісіте Жанліс<sup>6</sup>.

Простеживши літературні прийоми, застосовані Г. Квіткою-Основ'яненком та Джейн Остен, можемо зробити висновок, що метою пародіювання готичного замку у повісті «Герой очаковских времен» та у романі «Northanger Abbey» («Нортенгерське абатство») була своєрідна літературна критика «сентиментально-готичних» романів, викликана поверховим використанням стереотипних поетикальних засобів.

#### **2.4. Топос відьомства в українській і англійській прозі кінця XVIII – першої половини XIX ст.**

Цікавим постає компаративне дослідження конструювання образу відьми в літературі українського та англійського романтизму, зокрема, інтерпретації відьомства як історико-культурного феномену та його національних особливостей. Для аналізу вибрано тексти українських і англійських письменників XIX ст., в яких топос відьомства так чи інакше став предметом художнього потрактування – «Вечер накануне Ивана Купала» («Вечір проти Івана Купала», 1830), «Майская ночь, или Утопленница» («Травнева ніч, або Утоплениця», 1831), «Пропавшая грамота (Быль, рассказанная дьячком \*\*\*ской церкви)» («Пропала грамота (Бувальщина, розказана дячком \*\*\*ської церкви)»), 1831), «Страшная месть» («Страшна помста», 1831), «Ночь перед Рождеством» («Ніч перед Різдвом», 1832), «Вий» («Вій», 1835) М. Гоголя, «Киевские ведьмы» («Київські відьми», 1833) О. Сомова, «Конопська відьма» (1836) Г. Квітки-Основ'яненка, «Лафертовская маковница» («Лафертовська маківниця», 1825; 1828) Антонія Погорельського, «Gondez the Monk: A Romance of the Thirteenth Century» («Монах Гондез: Роман з XIII

<sup>6</sup> Стефані-Фелісіте Жанліс (1746–1830), як і героїні досліджуваних романів, свого часу отримала поверхову освіту, якої, втім, виявилось достатньо, щоби у свій час її численні романи, педагогічні та дитячі книги мали неабиякий успіх у Європі.

ст.», 1805) В. Г. Айрленда, «The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance» («Ейлдонське полювання: зі стародавніх оповідок», 1837) Дж. Гогга, «Lois the Witch» («Відьма Лоїс», 1859) Елізабет Гаскелл, «Guy Mannering or The Astrologer» («Гай Маннерінг або Астролог», 1815), «Ivanhoe» («Айвенго», 1820) В. Скотта, «The Monk: A Romance» («Монах: Роман», 1796) М. Г. Льюїса.

У зазначених творах спробуємо з'ясувати особливості спектру відтворення топосу відьомства, його психологічні та міфологічні засади, антропологічну поетику образу відьми та її наснаження культурно-історичним, національним досвідом. Значний інтерес становлять не лише закономірні відмінності, спричинені насамперед етнічними, національно-психологічними, історико-культурними обставинами<sup>7</sup>, а й спільності в інтерпретації та рецесії відьомства у творах українських та англійських письменників першої половини XIX ст.

Відьомський судовий процес, описаний Г. Квіткою-Основ'яненком у сатиричній повісті «Конотопська відьма», відбувається у провінційному містечку. Дослідники означають його по-різному: як фольклорно-етнографічне відображення української версії «полювання на відьом»; як яскрава ілюстрація до образу звироднілого козацького панства, яке уособлює нерозумний і неписьменний сотник Микита Забрюха; як метафора глибокої кризи української державності середини – другої половини XVIII ст. [497; 259, с. 38–40; 112, с. 37]. Тому варто проаналізувати цей епізод у сюжеті, щоб зрозуміти специфіку описуваної автором ордалії.

Г. Квітка-Основ'яненко в листі до одного зі своїх кореспондентів наголошував, що історія про топлення відьом під час засухи є правдивою, вона відома йому з розповідей старожилів, але подібні судилища не були рідкістю у поміщицьких господарствах і його часу, як про те письменник скупко повідомляє: «Топление (мнимых) ведам при засухе не только бывалое, со всеми

<sup>7</sup> Про історичну, антропологічну, психологічну та культурну специфіку відьомства, відьомські судові процеси та ордалії в Західній та Східній Європі див.: [458, с. 87–103].

горестними последствиями, но, к удивлению и даже ужасу, возобновленное помещицею соседней губернии» [199, т. 7, с. 214]. З тексту повісті «Конотопська відьма» знаємо, що ордалія була ініційована підступним писарем Пістряком, який хотів дискредитувати сотника перед полковником і водночас помститися в такий жахливий спосіб місцевим жінкам, що колись «перебігли йому дорогу». Дивує не та легкість, з якою самовпевнений і нерозумний Забрюха погоджується на цю авантюру, а згода *всіх* козаків і містян брати участь у судилищі. Письменник докладно зазначає, як швидко спустіло місто, коли його мешканці заздалегідь поспішили до ставка подивитися на цікаве видовище [199, т. 3 с. 149]. Характерною є відсутність будь-якого протесту – ніхто з містян, селян чи козаків не виступив проти самоуправства сотника-самодура та писаря, які без суду одна за одною страчують жінок. Навпаки: підкреслюється повна покора сотнику та його безглуздим наказам, які, як правило, вкладає йому в уста жорстокий Пістряк – сотник змушений навіть йти наперекір писареві, який хоче винищити «неугодних». Як бачимо, жоден з учасників екзекуції не сумнівається в дієвості давнього способу виявлення відьми, усі активно беруть у ньому участь.

Шотландський письменник і поет Дж. Гогг у кількох романтичних оповіданнях розвиває тему відьомства, широко використовуючи фольклор. Так, у повісті «The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance» він населяє шотландські ліси феями, створюючи паралельний казковий світ, який взаємодіє з реальністю. Ці феї здатні перетворюватися самі та перетворювати людей на тварин – вони зачаровують вівчаря Крауді, перевертають його на ведмедя, але згодом, змилосердившись, повертають йому людську подобу. Після дивовижної трансформації жінконенависник Крауді безпідставно звинувачує у відьомстві бідолашну легковажну дівчину Пері, за що феї назавжди перетворюють його на kota. Ці самі феї рятують від спалення неправдиво засуджену Пері та її коханого, перетворивши їх на шотландських куріпок, а ще рятують короля від отруєння, яке влаштовує підступний абат. Утім феї виявляються абсолютно безсильними перед жорстоким вітчимою і



змушені залишити рідну домівку. Їм протиставлено відьом з їхнім керівником-демоном, які всіляко намагаються знищити фей, звинувативши їх перед королем у крадіжці дітей.

У «The Hunt of Eildon...» письменник розгортає часто повторюваний у його текстах топос рідного села Етрік, що розташоване в так званому Шотландському пограниччі (Scottish Borders), яке він з любов'ю описує як благословенний і живописний край (Дж. Гогг обрав для себе псевдонім «Етрікський вівчар» – тут також можна провести аналогію з Г. Квіткою, який вибрав псевдонім «Основ'яненко» за назвою родинної слободи в передмісті Харкова). Дія повісті відбувається в час Середньовіччя і автор, як і Г. Квітка-Основ'яненко, історизує час, надаючи тексту «документального» обрамлення. Так, Дж. Гогг іронічно підводить ризику під життям Пері, точно зазначивши час, коли її було з'їдено як куріпку, – 20 жовтня 1817 р.

Літературознавці зауважують, що це чи не єдиний раз, коли письменник настільки чітко ідентифікує час, коли спожита мертва куріпка – зачарована Пері спричинила магічний вплив на єдинбуржців, які, очевидно, зійшли з розуму [591, р. 62–63]. Дж. Гогг також зауважує, що нещодавно минуло 250 років з часу, як Гейла було перетворено на куріпку – отож з огляду на першу дату виходу повісті – 1837 – мова йде про кінець 1580-х років [539, р. 94].

Отже, боротьбою з чаклунками в Етріку займається Яків VI. Достеменно відомо, що король насправді брав участь у так званих Норт-Бервікських судах над відьмами та запровадив дізнання з використанням тортур. У цьому одному з перших і найбільших переслідувань чарівників у історії Шотландії, яке відбувалося впродовж 1590 року, король особисто допитував цілительку Агнес Семпсон – одну з головних учасниць змови відьом проти короля. Сам Яків VI дуже серйозно сприймав важливість боротьби з чаклунством і навіть проголосив себе головною мішенню відьом, бо, мовляв, був зброєю Бога проти Диявола та його слуг на землі [627, р. 28].

Як і в «Конотопській відьмі», у повісті Дж. Гогга зображено боротьбу з відьомством, яку очолює теж влада – в особі короля та його свити. Автор

виокремлює фактори, що зумовили трансформацію полювання на оленів у гонитву та винищення відьом: цьому передують зустрічі короля з незнайомцем, під час однієї з яких останній таємниче зникає на очах усіх мисливців, «розчинившись у повітрі», а також чутки про фей і чаклунів, які переконують можновладця, що все довкола перебуває в полоні чарів [546, р. 20]. Через страх перед змовами король фактично перебирає на себе всі судові функції. Яків VI довіряє свідченням селян, які знають про стару відьму та її шкідництво, але бояться їй завадити. Для «вибивання» зізнання з відьмуна та відьом король залучає священника Рубелі – «знавця із чаклунства та екзорцизму». Найбільше відьом і демона налякала перспектива бути охрещеними: свята вода доводить їх до справжнього шаленства. Кроплення святою водою підсудних теж є ордалією, адже дозволяє успішно визначити чаклунів. Дж. Гогг описує різючі зміни, що відбулися з зовнішністю старого чаклуна, коли священник вилив трохи святої води на його зморшкувате обличчя: «Вся форма і вигляд істоти перетворилися за мить у скаженого демона. Він видав крик, який потряс усю долину, і зараз же шугнув у повітря, оповитий полум'ям; а коли він піднімався, то здійняв праву руку в ланцюгах і загрозово потряс нею на своїх інквізиторів» [546, р. 29–30]. У повісті «Страшная месьть» М. Гоголя схожі зміни з демоном у образі чаклуна відбуваються при погляді на святі ікони – спадок від праведного схимника: «Когда же есаул поднял иконы, вдруг всё лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карых, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копье, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак – старик» [108, т. 1, с. 186]. Тут важливим є використання мотиву оберегу від чаклунства, яке у цьому епізоді має підкреслено сатанинське походження, оскільки не здатне чинити опір силі християнських реліквій і сакраменталій.

Натякаючи на Якова VI, Дж. Гогг зауважує, що після кожного спалення відьми король відчував полегшення, оскільки таким чином він применшував вплив Сатани у світі. Як і в «Конотопській відьмі», під виглядом відьми заледве не знищують невинну Пері. Отже, попри майже цілковито казковий

сюжет, у тексті простежується різка критика королівської влади, її нездатність виносити справедливі рішення, тому що вони залежать від волі та переконань однієї особи. Таку саму критику вбачаємо й у «Конотопській відьмі» Г. Квітки-Основ'яненка.

У романі «Ivanhoe» В. Скотта судовий процес ініціює Великий Магістр тамплієрів Лука де Боманур. Він звинувачує єврейку Ребекку в чаклунстві, стверджуючи, що вона зачарувала одного з братів, сера де Буа-Гільбера. Брат-тамплієр одразу проголошується поза підозрою: те, що він, порушивши статут і обітницю, привіз у пресепторію дівчину, може бути лише впливом її відьомських чарів. Магістр, який виконує роль судді, переконаний, що суд над відьмою є судом над злим духом, який допомагає їй у чаклунстві. Процес організовується таким чином, щоб у ньому могли взяти участь не лише брати Ордену, а й простолюди. Лука де Боманур з'ясовує відмінності у становищі підсудної та «її жертви»: перша є єврейкою-чаклункою, а друга – старшим лицарем, перцептором, який відомий своєю відданістю Храму та жорстокою боротьбою з язичниками. Суддя, звісно ж, стає на бік свого брата, який нібито не з власної волі чинив порушення, а перебував у полоні магії Ребекки. Розповідь свідка-каліки, якому принесла полегшення мазь, приготовлена єврейкою, витлумачується як така, що підтверджує допомогу Диявола. Свідки, на показах яких і мало б ґрунтуватися звинувачення, або ж зацікавлені в обмові (як-от псевдо-лікарі чернець та цирульник, які бачать у Ребеці конкурента), або ж просто є підставними (ті, що були спеціально найняті настоятелем пресепторії Мальвуазеном).

В. Скотт підкреслює, що про жодне справедливе рішення на таких судах не могло йтися, оскільки вони виконували показово-залякувальну функцію, а відповідні рішення були готові завчасно. Навіть несуттєві та побічні покази набувають ваги з погляду судді, як, наприклад, зауваження свідків про незрозумілу мову підсудної, її спосіб молитви та співу, а також одяг дивного покрою. З цілковитою серйозністю і вчені Магістр та пресептори, і неосвічені лицарі та селяни вислуховують вигадані й фантастичні за своєю сут-

тю розповіді про магічне зцілення пораненої людини («доказом» правдивості слів слугує наконечник стріли) чи перевтілення підсудної у білосніжного лебедя. Письменник з сумом висновує про небезпечність цих безглузких звинувачень у чаклунстві для середньовічного процесу: «Менше половини цих вагомих доказів було б достатньо, щоб звинуватити будь-яку стару, погану і потворну жінку, навіть якби вона не була єврейкою» [599, р. 422]. Втім, Ребекка наважилася вдатися до свого права на *iudicium Dei* (суд Божий) через випробування судовим поєдинком – і, з огляду на обставини, замість неї в герці має змагатися доброволець. Цей вид ордалії відображав волю Божу й визначав винуватість або невинуватість підсудних, однак вони не мали права змагатися з нерівними собі<sup>8</sup>. Так, лицар міг змагатися з лицарем, але селянин не міг змагатися з лицарем – вищі соціальні прошарки мали й кращі можливості для уникнення відповідальності або випробування: вони могли, наприклад, скористатися правом присяги [545, р. 92]. Суддя з розумінням приймає вимогу Ребекки, а перемога в герці її представника трактується як беззаперечний доказ невинуватості дівчини.

Подібним до конотопського й етрікського є суд над відьмою, відтворений у повісті Елізабет Гаскелл «Lois the Witch». Стимулом для написання твору слугували відомі відьомські суди в Коронній колонії Великобританії Провінції Массачусетської затоки 1692 року, більш відомі як Салемські судові процеси.

Елізабет Гаскелл дотримується загальновідомих фактів про зародження відьомської істерії в Салемі та судові процеси, але це не перетворює її оповідь на документальний нарис – письменниця створює яскраві образи мешканців пуританського міста кінця XVII ст. через розгортання трагічної історії вигаданого персонажа – Лоїс Барклі. Ця 18-річна осиротіла англійка

<sup>8</sup> Дія в «Айвенго» є чітко фіксованою – це 1194 рік, час після невдалого Третього хрестового походу, коли панувало феодальне право, а до майбутнього створення Великої хартії вольностей ще залишалося більше двох десятиліть. Пор. відповідну статтю в німецькому середньовічному збірнику правових норм «Sachsenspiegel» («Саксонське зеркало») (прибл. 1220-1235): «Все ж недозволено застосовувати Божий суд по кожній справі: там, де істину неможливо з'ясувати в суді, – там завершують ордалією» [368, с. 130]. Але визначення винуватості через поєдинок вже в тому ж «Sachsenspiegel» є переважним привілеєм для вищих прошарків населення (вищі за статусом могли відмовитися від поєдинку).

вимушено приїжджає в Нову Англію до родини дядька-«схизматика». У правірній пуританській родині молоду дівчину не приймають як свою: Лоїс стикається з відвертою неприязню та ворожістю, оскільки вона – «папістка». На свою біду дівчина приїжджає до міста саме в той час, коли там розпочинається масова істерія через підступи чаклунів. Елізабет Гаскелл кількома реченнями окреслює швидкість, з якою поширюються чутки серед легковірного населення Салему, яке постійно звинувачує в своїх проблемах відьом [534, р. 352]. Показово, що попри справжній початок «полювання на відьом», спровокований діагнозом місцевого лікаря про «відьомський вплив», першим, хто запідозрив диявольські підступи, стає старий і «догматичний» пастор Таппау – прототип салемського священика Перріса. Конвульсії, крики та видіння його доньок (очевидно, типові істеричні розлади) під час домашніх молитов переконують пастора, що це не що інше, як відьомський вплив. З цього часу, як і в «Конотопській відьмі», звинувачення ґрунтуватиметься на особистій неприязні та упередженнях.

Письменниця намагається визначити причини такого впливу пастора на своїх парафіян і для цього вона робить екскурс у минуле, коли «партія» Перріса, ортодоксальна та жорстока, перемагає в місті своїх опонентів. Зауважує авторка фанатизм і підступність пастора, який у пошуках відьми одразу ж береться до допиту першої звинуваченої – індіанської служниці Готи, яку, попри обіцянку помилувати в обмін на зізнання, швидко страчують. Життя індіанки в закритій спільноті, яка позірно дотримується християнських чеснот та суворих моральних принципів, нічого не вартує. З уст Готи «виривають» імена інших «відьом» – це дівчата з благочестивих і набожних родин, яким відтепер теж загрожують страшні випробування. К. Гінзбург прийшов до парадоксального висновку щодо зізнань, які вдавалося отримати в ході таких дізнань: звинувачені та судді існують в одній системі координат – і ті, й інші переконані в існуванні надприродних сил. Отож «відьма» часто щиро вірила в правдивість того, в чому зізнавалась або й насправді була практиком магічних ритуалів [105, с. 34]. Це не було зіткнення різних диску-

рсів, оскільки об'єднавчий елемент був дуже вагомим.

Лоїс звинувачено на підставі слів Пруденс – дівчинки з виразними садистськими нахилами та неврівноваженою психікою, яка намагається вражати своєю жорстокістю [534, р. 330]. В імені Пруденс також відчувається зла іронія, оскільки воно перекладається з англійської як «розсудливість». Жахливе та безпідставне звинувачення Лоїс «вчені мужі» Салему не піддають жодному сумніву – вона у місті чужинка і, як і бідолашна індіанка, надто вирізняється своїми раціоналістичними міркуваннями в надміру набожній конгрегації. Підтримує їх у цьому бостонський доктор Коммон Мезер (до речі, справжній учасник салемських подій – письменниця навіть не змінює його імені та прізвища), який є релігійним фанатиком й має дар переконувати легковірних і неосвічених слухачів. Елізабет Гаскелл цитує навіть кілька речень однієї з праць цього священика – «експерта» з відьомства, щоб підтвердити його упередженість. Так, Мезер розповідає про власний випадок виявлення відьми в Бостоні: жінка була «одержима Сатаною», бо могла з легкістю читати «папістські» книги. Від англіканської «Книги загальних молитов» їй ставало легше, але вона не могла читати «Божого молитовника» пуританського богослова Т. Вотсона або тримати в руках Катехізіс Асамблеї [534, р. 366]. Схоже іронізує й Г. Квітка-Основ'яненко стосовно рівня компетентності писаря Пістряка: він «...дванадцять год вчився у дяка у школі: у год вчистив граматку, два годи вчив часловець, півчварта года сидів над псалтирем і з молитвами зовсім вивчив, та півп'ята года вчився писати, а цілісінький год вчився на щотах; а промеж тим, ходячи на крилас, поняв гласи, і ермолойні догматики, і Сковородині херувимські, туди ж за дяком і піддячим окселентує і Павла чтеніє...» [199, т. 3, с. 136]. Зрештою, і в Салемі, і в Конотопі мешканці не помічають марнославства й самозакоханості обох «вчених» проповідників, вони ревно підтримують їхні дії та схиляються перед релігійним авторитетом.

В ордаліях у шотландському Етріку, українському Конотопі, англійській тамплієрській пресепторії й американському Салемі можна зауважити

одну спільну особливість, яку підкреслює А. Гуревич. Заперечуючи вплив середньовічної космології в Ренесансі та нібито продовження середньовічних процесів над чаклунами, вчений звертає увагу на людський фактор: саме особливий соціально-психологічний «клімат», який панував серед простих людей (невпевненість і страх, зокрема перед неврожаєм, хворобою, війною, смертю, Страшним судом, загробним життям тощо), постійно провокує паніку та вимоги покарати чаклунок, оскільки саме вони винуваті в нібито зумисних отруєннях, чумі, порчі, засухах тощо. Тож втягнення в загальне «безумство» як високоінтелектуальних кіл, так і неосвічених представників суспільства, пояснюється взаємовпливом у «зачарованому колі»: загальна соціально-психологічна атмосфера діяла на «вчених мужів», а кристалізування демонології в їхніх трактатах детермінувало особливості судової практики і колективну ментальність [130, с. 486]. Отже, в аналізованих творах топоси ордалій цілком відображають тогочасні ситуації психічних епідемій у певні історичні періоди, які супроводжувалися загальним страхом перед відьмами, та їхній вплив на всі щаблі влади – від церковної до світської.

У досліджуваних творах української й англійської літератури поряд з персонажами-відьмами часто присутні їхні помічники в образі kota<sup>9</sup>. Так, у повісті «Вечер накануне Ивана Купала» М. Гоголя відьма здійснює потрійне перетворення, прибувши на вимогу демона Басаврюка на чаклунську справу: «Большая черная собака выбежала навстречу и с визгом, оборотившись в кошку, кинулась в глаза им. [...] Глядь, вместо кошки старуха, с лицом, сморщившимся, как печеное яблоко, вся согнутая в дугу; нос с подбородком словно щипцы, которыми щелкают орехи» [108, т. 1, с. 105]. Фольклорна відьма-баба-яга виступає й у ролі упиря, коли після ритуалу жертвопринесення жадібно випиває кров убитої дитини – письменник використав народні переконання, що відьми п'ють кров дітей. Так само в повісті «Вий» відьма п'є кров немовляти, підступно прокравшись у вигляді собаки до сільської оселі. Відьма, немов кішка, швидко вистрибує на спину київського бурсака Хоми

<sup>9</sup> Про інферналізацію кішок у новочасній Європі див.: [458, с. 112–113].

Брута і їде на ньому, зачарувавши. Тут відсутній мотив перетворення, але він з'являється пізніше, в епізоді, коли молодий філософ, молитвою та закляттями проти нечистої сили повернувши собі владу над власним тілом, нещадно б'є відьму й та, втративши страшну подобу, перетворюється назад на красиву сотникову доньку. Всі зауважені мотиви відьомства в повісті «Вий» – мотив перетворення на тварину, їзди відьми на людині, смерть відьми, відспівування в церкві, помста мертвої відьми – мають відповідників в українському фольклорі [288]. Проте М. Гоголь не поєднує штучно відомі йому фольклорні мотиви, а модифікує їх: «відьма стрибає на спину Хомі як кішка; Хома не перетворюється в коня, але, як *кінь*, везе відьму» (курсив. – В. П.) [331, с. 574].

У повісті «Майская ночь, или Утопленница» в образі кішки молода відьма намагається позбутися вночі своєї падчірки: «Глядит: страшная черная кошка крадется к ней; шерсть на ней горит, и железные когти стучат по полу. В испуге вскочила она на лавку, – кошка за нею. Перепрыгнула на лежанку, – кошка и туда, и вдруг бросилась к ней на шею и душит ее. С криком оторвавши от себя, кинула ее на пол; опять крадется страшная кошка. Госка ее взяла. На стене висела отцовская сабля. Схватила ее и бряк по полу – лапа с железными когтями отскочила, и кошка с визгом пропала в темном углу» [108, т. 1, с. 115]. Тут відбито давні переконання, що відьму можна визначити, якщо завдати їй каліцтва, коли вона буде перевернута на тварину. Сотникова дочка пересвідчується, що її мачуха відьма, оскільки та наступного дня має перев'язану руку. Ще пізніше відьма, намагаючись уникнути помсти, перетворюється на утопленицю, але це не допомагає їй уникнути заслуженої кари.

Цікавим є також і зображення в художній літературі фамільярів – демонів-помічників відьом, які часто набувають вигляду якоїсь домашньої тварини (наприклад, кішки або пса). Фамільяри не є рівними відьмам, вони лише допомагають у різноманітних справах. Британський антрополог М. Мюррей вирізняла два типи фамільярів, які характерні для західноєвропейської демонології: фамільяри, які використовуються відьмою для пророкування, та ті,



які коряться її наказам (так звані «домашні фамільяри») [584, р. 205]. Дослідниця з'ясовує і походження фамільярів: відьми отримують їх у дарунок від Диявола, інших відьом, у спадок або ж після виконання магічного ритуалу. Слід зауважити, що демони-помічники властиві не лише для західноєвропейської демонології – зустрічаємо їх і в українських уявленнях про світ нечистої сили. Так, фамільярів у образах чорних котів зображено в творах Г. Квітки-Основ'яненка та Антонія Погорельського.

У «Конотопській відьмі» фамільяром є кіт Зубихи, з яким вона постійно радиться, а він допомагає їй у чаклунських справах [199, т. 3, с. 149]. В очах kota відьма здатна бачити віддалені події, він часто бере участь у розмовах з людьми, які воліють за допомогою чар утілити свої помисли. Зі смертю Зубихи – як у всіх відьом, довгою та страхітливою – гине і її фамільяр.

Образ фамільяра, якого відьма хоче передати у спадок, виведено у повісті «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» («Двійник, або Мої вечори в Малоросії») Антонія Погорельського, точніше, в одному з вставних оповідань – «Лафертовская маковница». Тут спостерігаємо цікаве та оригінальне поєднання вимислу та історично окресленого топосу передмістя Москви (автор чітко зазначає, що події відбуваються за 15 років до спалення міста, тобто у 1797 році). У тексті повісті забобони й марновірство годі відмежувати від справжнього відьомства, а надприродні істоти описані таким чином, що можуть бути і плодом розпаленої уяви людей. Стара відьма, яку всі називають Лафертовська Маківниця, зажила слави мстивої жінки: її побоюються після того, як вона жорстоко помстилася сусідові, який доніс на неї в поліцію. Дещо пізніше з Маківницею вступає в конфлікт її родич, набожний християнин Онуфрич. Дружина Онуфрича перед смертю відьми встигає помиритися з нею, а та обіцяє влаштувати життя своєї племінниці Марії. У повісті актуалізовано мотив відьомської помсти: Маківниця задумує одружити Марію зі своїм фамільяром, який, як і помічник Зубихи з «Конотопської відьми», перебуває в подібні чорного kota. Після проведення магічного ритуалу Маківниця дає племінниці ключ, яким вона має відкрити всі багатства, а фамільяр

стає чоловіком – Мурликіним Аристархом Фалелесевичем. Відьма зауважує, що випросила у Диявола згоди на нового союзника для свого фамільярна, й покладає надії на племінницю, яка має вивчити її ремесло та примножити її багатства [340, с. 80–81]. Дівчині вдається позбутися фамільяра: вона кидає ключ у криницю, а за ним стрибає і кіт. Образ фамільяра, як і образ старої відьми, є суперечливим, тож збентежений читач нерідко не вловлює, що саме відбувається насправді: чи дійсно після магічного ритуалу kota було перетворено на титулярного радника Мурликіна (до речі, не надто високий чин, до якого дослужувалась більшість «неблагородних» службовців; він у час описуваних подій не був вагомим у Табелі про ранги [467, с. 117]) чи просто цей службовець був надто «по-котячому» ввічливим, як це властиво багатьом бюрократам нижчих службових щаблів.

В англійській готичній літературі чи не найвідомішим фамільяром є образ Матильди з роману «The Monk: A Romance» М. Г. Льюїса. Цей демон цілковито бере під свій контроль ченця Амброзіо, активно сприяючи тому в його лиходіяннях і послідовно підводячи до загибелі. Тут фамільяр є виразником волі Диявола, втіленням хитрості та дипломатичної винахідливості – фактично, жіночою версією демона Мефістофеля. Паралель з легендами про доктора Фауста напрошується одразу: теологічні диспути Матильди та ченця нагадують суперечки вченого та злого духа, а Матильда – предмет палких бажань ченця – найкрасивішу жінку древньої Греції Єлену й кохану доктора, яка була насправді одним із образів Диявола [161, с. 293]. Утім, якщо вчений Фауст найперше воліє отримати знання, недоступне для інших людей, то бажання Амброзіо більш прозаїчні: вдовольнити хіть, яку він тамував тривалий час у монастирі. Саме ці приховані бажання затягують його у вир постійних відступів від обітниць і кривавих злочинів. Спершу демон набуває образу шалено закоханої в ченця мадридської дворянки Матильди, яка у вигляді послушника Росаріо приходиться в монастир, щоб завоювати серце настоятеля. Матильда разюче схожа на ікону Мадонни, яку вже два роки споглядає монах, відчуваючи при цьому не лише благовоління, а й цілком окреслені еро-

тичні бажання (в епілозі роману з'ясовується, що демон зумисне набуває образу жінки, перед якою Амброзіо не може встояти [565, р. 361]). Злий дух успішно спокушає ченця, стає його коханкою й допомагає в іншому злочині: викраденні й зґвалтуванні Антонії. Фамільяр у романі М. Г. Льюїса набуває різних образів і, як зауважують дослідники, уособлює красиву, розумну та освічену буржуазну героїню, поєднуючи життєлюбність ренесансної Мадонни та чутливість сентименталістських образів [527, р. 215]. Демон, як вірний і старанний слуга, виконує побажання Диявола, переконуючи слабкого духом Амброзіо відректися від власної віри та укласти договір з темними силами. Така ж залежність володаря від фамільяра зображена в повістях Г. Квітки-Основ'яненка та Антонія Погорельського, де помічники відьом є прямими виразниками інфернальних сил.

Як уже йшлося, приводом до безпідставних звинувачень у чаклунстві часто слугувала відносна закритість етнічних меншин. Тож непоодинокими в літературній персоносфері є образи відьом, які відображають певні етнічні стереотипи. До таких стереотипів належать насамперед «відьма-циганка» та «відьма-єврейка».

Розглядаючи українську специфіку надприродних істот, антрополог Хв. Вовк завважив сплутування понять «чарівниця» та «відьма», яке є присутнім для інтерпретації чаклунства в європейських народів. Так, у Німеччині відьмами вважали саме циганок-ворожок. Таке змішання чарівниць (ворожок, знахарок) і відьом, як припускає вчений, було насправді спричинене тим сенсом, яке в нього вкладали індійські цигани, які мігрували в Європу [90, с. 180]. Асоціювання циганів з магією та чаклунством має певні подібності до упереджень європейців стосовно інших етнічних меншин, як, скажімо, євреїв, що було спровоковано особливими умовами їхнього повсякденного життя (закрита до зовнішніх впливів патріархальна спільнота зі специфічними побутом, культурою та традиціями)<sup>10</sup>. Тож і євреї, і цигани підлягали обструкції, маргіналізації, вони переслідувалися (проти них приймалися і спеціальні

<sup>10</sup> Специфіку цих стереотипів буде розглянуто нижче. – Д. Ч.

расистські закони) та безпідставно звинувачувалися в різноманітних гріхах, чи не найперші з яких – невіра, викрадення дітей, злодійство та чаклунство. Тому не дивно, що в європейських країнах вже в XVI ст. склався стереотип цигана – лукавого гендляря кіньми, а також надокучливої циганки-ворожки [445, с. 129–131]. Відповідні стереотипи знайшли відбиття й у літературних творах, що відображають суспільне сприймання циганок і єврейок як чаклунк через поширене в їхніх спільнотах ворожіння.

Саме таке уявлення про циган як чаклунів спостерігаємо в романі «Guy Mannering or The Astrologer» В. Скотта в конструюванні колоритного образу старої циганки Мег Мерріліз. Показово, що доказів щодо чаклунства в тексті так і не наведено, але стару циганку всі вважають «спільницею Диявола». Та й сама Мег підтримує таке реноме відьми, оскільки воно їй часто допомагає як в добрих, так і нечесних справах. Втім, цей образ позбавлено негативної конотації – навіть навпаки: забувши про стару образу, циганка жертвує собою, вірно служачи нащадкам лорда Елланговена, який свого часу безжалісно вигнав її вже осілий народ із власних земель. Письменник не приховує своєї симпатії до жінки, яка, попри всі гоніння, ув'язнення та переслідування, залишалась не по-жіночому стійкою, рішучою та мужньою [598, р. 340]. Цікаво, що образ відьми-циганки викликав справжню «мегтоманію» в англійській літературі та культурі, надихнувши в найближче десятиліття після першої публікації роману на її драматургічну переробку, створення поем Дж. Кітса («Meg Merrilies» («Мег Мерріліз»)) і Ч. Лема («The Gypsy's Malison» («Циганське прокляття»)), а також на написання щонайменше семи картин [585, р. 25–26]. Образ старої чаклунки Мег, яка водночас є носієм і специфічно шотландського характеру, і східної екзотики, не міг не привернути увагу представників літературного романтизму.

Зустрічаємо образ циганки-чаклунки і в творах українських романтиків, щоправда, не прозаїчних, а поетичних. Так, у баладі «Чарівниця» Л. Боровиковського виведено образ старої ворожки, яку, подібно до Мег В. Скотта, усі поважають, а її знання магії користуються попитом. Трагічний

сюжет твору (через чари гине молодий чоловік) завершується авторським повчальним застереженням, що «чарами верховодить нечистая сила» [68, с. 64]. Зовсім інший, позитивний, образ циганки Маріули знаходимо в поемі «Відьма» Т. Шевченка, яка лікує від безумства і навчає знахарства безталанну українку – покритку та «відьму» [465, т. 1, с. 388]. На відміну від Т. Шевченка, образи циганок мають переважно негативну конотацію й натяк на чаклунство є виразним: так, в оповіданні «Пропавшая грамота (Быль, рассказанная дьячком \*\*\*ской церкви)» М. Гоголя вони, як і відьми, виходять у нічному лісі з нір, щоби кувати залізо, але ніхто не знає, що вони там роблять насправді [108, т. 1, с. 140].

Розглянемо мотив випадкового потрапляння людини на відьомське зборище<sup>11</sup>. Топос відьомського чаклунства розгорнуто в готичному романі «Gondez the Monk: A Romance of the Thirteenth Century» (1805) В. Г. Айрленда. Назва роману є більш ніж алюзійною і відсилає читача до роману М. Г. Льюїса «The Monk: A Romance», про який вже йшлося. Основним антагоністом роману, як і в «The Monk...», обрано італійця-абата, а для зображення надприродних сил – католицький монастир у Шотландії. Головний герой Губерто Авінцо випадково потрапляє на шабаш двох страхітливих відьом, які чаклюють, сидячи на стільцях з людських кісток [553, Vol. 1, p. 94]. Якщо опис відьом з акцентуванням на їхній відразливій зовнішності та статури є типовим, то вказівка на те, що свої магичні дії вони проводять за допомогою гілок тису та кипарису, має певне смислове значення. Тис вважають деревом безсмертя та магичної сили, який використовували ще друїди, а кипарис є містичним символом смерті та скорботи [414, с. 143, 370].

На відьомський шабаш до пекла потрапляє і герой оповідання «Пропавшая грамота (Быль, рассказанная дьячком \*\*\*ской церкви)» М. Гоголя. Відьми тут не є жахаючими, а їхній танок навіть нагадує козакові український тропак [108, т. 1, с. 143]. В оповіданні відсутня атмосфера інфернального страху: чорти та відьми «олюднені», як і чорт, що фліртує з відьмою Соло-

<sup>11</sup> Про європейські уявлення про відьомські шабаші та їхню українську специфіку див.: [458, с. 119–120].

хою (повість «Ночь перед Рождеством»), а пекельні танці є негірші за українські сільські вечорниці. В оповіданні М. Гоголя цікаво інтерпретовано поширений фольклорний мотив картярської гри з нечистою силою – козак грає в «дурня» на свою шапку з грамотою не з чортами чи Дияволом, а з відьмою. Автор підкреслює, що в цій нечесній грі, коли, здавалося б, поразка є неминучою, козак виходить переможцем завдяки своїй християнській вірі. Якщо розглянути момент перемоги козака над магічним шулерством своєї партнерки в релігійному аспекті, то він має до певної міри святотатське забарвлення: «Вот дед карты потихоньку под стол – и перекрестил: глядь – у него на руках туз, король, валет козырей; а он вместо шестерки спустил кралею» [108, т. 1, с. 143]. За Ю. Лотманом, комерційна картярська гра, як інтелектуальна дуель, виступає моделлю конфлікту між рівними супротивниками або такою моделлю, за якої можливий раціональний розрахунок виграшу однієї зі сторін [270, с. 395]. Тож гра в «дурня» в оповіданні М. Гоголя є інверсованою битвою світла (православний козак, «хрещений чоловік») і темряви (вся нечиста сила), в якій перемагає християнин на головній «території» свого одвічного ворога – в пеклі.

В оповіданні О. Сомова «Киевские ведьмы» молодий козак Федір одружується з відьмою Катрусею і, випадково виявивши особливості нічних занять своєї дружини, вирішує таємно за нею прослідкувати. Таким чином Федір потрапляє на шабаш, який відбувається на Лисій горі. На власний ризик чоловік пробирається на цей бенкет [390, с. 104]. Цікаво, що Диявол виведений, як і в більшості легенд, в зооморфному образі-покручеві. На шабаші відсутнє висміювання християнських обрядів, Святої літургії чи людське жертвопринесення, як то постійно зауважується в легендах. Єдине, що з обуренням завважив про себе козак, – це виспівування весільних пісень. Як і в М. Гоголя, тут представлено травестовану модель українських народних танців і пісень.

Отже, типологія топосу відьомства в художніх творах М. Гоголя, О. Сомова, Г. Квітки-Основ'яненка, Антонія Погорельського, В. Г. Айрленда,

В. Скотта засвідчує суголосність у рецепції та інтерпретації народних стереотипів стосовно відьом в обох літературах, а також типологічні відповідності в семантиці відьомського шабашу та функціях фамільяра.

## **2.5. Мотив інцесту як жанровий маркер у «кримінальній» прозі української та англійської літератур кінця XVIII – першої половини XIX ст. (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Г. Льюїс)**

У кримінальних прозових жанрах, як і в усіх інших, тією чи іншою мірою простежуються певні міфологеми та архетипи. До таких належить і міфологічний мотив інцесту, який став одним із повторюваних елементів у кримінальних сюжетах фольклору та літературної прози (зауважимо, що під кримінальною прозою розуміємо прозові твори, у центрі сюжету яких – злочин, його розкриття і аналіз мотивів злочинства), а тому цікавим був би його компаративний аналіз. Фольклорист В. Базанов попереджав про можливість «випадкової арифметики однорідних мотивів» у компаративно-літературних дослідженнях, яка, за його словами, перетворює історично-порівняльне вивчення на наївно-порівняльне [19, с. 230]. З таким застереженням важко не погодитися, адже поверхнева типологія на основі суми загальних збігів дійсно буде неповною, також при цьому з поля зору випадають архетипна основа, національна специфіка, етнічні особливості, культурно-історичні умови тощо. Тому цікаво простежити не лише подібність у сюжетних схемах, а й відмінності, які, за В. Проппом, полягають у виборі функцій і способу їх реалізації, номенклатури та атрибутів дійових осіб, а також мовних засобів [351, с. 105–106]. Не менш важливим є врахування авторського біографічного досвіду, який може обумовлювати специфічне трактування міфологеми.

Мотив інцесту в романтизмі був одним із найбільш поширених, оскільки в ньому втілена могутність впливу Диявола, якому не могла чинити опір слабка людина. Саме під дією цієї сили індивід втрачає контроль над духовною та фізичною оболонками тіла, змушений переживати надсильні пристра-

сті та страждання. Диявольські підступи дераціоналізують повсякденний простір і безповоротно руйнують систему цінностей людини. Зацікавлення мотивом кровозмішення не минуло й українських романтиків – насамперед Т. Шевченка та М. Гоголя<sup>12</sup>.

Цікавою постає інтерпретація та трансформація мотиву інцесту в романтичній повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Ложные понятия» («Хибні уявлення», 1840), яка хронологічно належить до пізнього етапу творчості письменника і, загалом, малодосліджена. Досі літературознавці наголошували здебільшого на пародіюванні автором надміру гіпертрофованих проявів пристрастей і почуттів, що було характерним для романтизму [308, с. 66], а також моралізаторському пафосі та невмілому зображенні соціального підґрунтя причин суїциду головного героя [178, с. 289]. Архетипність мотиву інцесту (тут – кровозмішення між двоюрідними братом і сестрою) в цьому творі не аналізувалася, а про інцестуальність взагалі не йшлося. Тож було б доречно зіставити мотив інцесту в повісті «Ложные понятия» з аналогічним в англійській прозі, зокрема в готичній романістиці, де він набув жанротворчого значення. Як приклад можна навести згаданий вище твір М. Г. Льюїса «The Monk: A Romance» – один з найбільш скандально популярних готичних романів у Європі початку ХІХ ст.

Повість Г. Квітки-Основ'яненка «Ложные понятия» структурно поділена на дві частини, які представляють дві сюжетні лінії. Перша репрезентує історію нувориша Пантелеймона Стовбиря, який вирішує стати міщанином Стовбиревським та влитися у прошарок «високого» стану. Друга лінія, переплітаючись частково з першою, розгортає трагічну історію племінника Стовбиря – Омелі, який, назвавшись на романтичний лад Емілем, прагне втілити в життя власну асоціальну філософію. Намагаючись змінити власну долю, Пантелеймон та Омеля зазнають невдач. Письменник різко критикує життєбачення Омелі та його деструктивне наснаження, а трагічний суїцидальний

<sup>12</sup> Детальніше про останні дослідження мотиву інцесту в поетичних творах Т. Шевченка та повісті «Страшная месть» М. Гоголя див.: [458, с. 126–127].



фінал повісті повинен підкреслити небезпечність таких переконань.

Сюжет повісті, як зізнався сам письменник у листі до П. Плетньова, ґрунтувався на справжніх подіях, до яких він мав пряму причетність, розглядаючи судову справу на посаді совісного судді: «несчастливая, опьяненная против воли ядом и чуть было не погибшая от неистовой любви родственника, судима была мною за покушение на самоубийство» [199, т. 7, с. 231].

Як ми зазначали в огляді критичної літератури, літературознавець С. Зубков зробив спробу представити суїцид Еміля як форму соціального протесту проти державного устрою, суголосну антиурядовому повстанню 1825 року та ідеології його організаторів, відомих згодом під назвою «декабристи». Таке зіставлення видається безпідставним, а пояснювати переконання Еміля впливом ідеологій російських таємних товариств 1810-1820-х років є недоречним, оскільки юнак не планував реформувати державний лад імперії чи силоміць змінювати стратифікацію суспільства.

На підтвердження упередженого авторського оцінювання вільнодумців на кшталт Еміля, С. Зубков звертає увагу на епізод самогубства друга Еміля та його коханки (показово, що у творі навіть не названо його справжнього імені: це був «який-небудь Поль або Ераст»), що, згідно з текстом, могло вплинути і на рішучість головного персонажа. Цей юнак закохується в заміжню жінку, а та відповіла взаємністю і через безсумнівну марність пошуку земного щастя взяла фатальну участь у подвійному самогубстві. Через півстоліття після виходу в світ «Ложных понятий» у часописі «Киевская старина» було опубліковано документальний нарис під назвою «Харьковский Вертер», який, як стверджує С. Зубков, і описує згадані в повісті події [178, с. 288]. Втім, дослідник випускає з поля зору вказаний у цьому нарисі факт родинної спорідненості – кохана самогубця, виведеного під іменем Михайла Старолюдського, є його рідною тіткою. Викликає подив те, що письменник умисно опустив цей факт, який ще більше заслуговував суспільного осуду. У повісті наголошується на тому, що студент довго страждав та мучився внаслідок смертельного поранення, але у звіті поліції про це – жодного слова.

Також Г. Квітка-Основ'яненко зазначає, що самогубців, за християнським звичаєм, закопали в землю (очевидно, там, де їх було знайдено), проте Старолюдського та його коханку поховали на міському цвинтарі.

Ці та інші відмінності свідчать або про довільну інтерпретацію подій (що важко допустити, бо у листі до П. Плетньова літератор окремо акцентує на точному дотриманні деталей цього епізоду), або ж про іншу трагічну подію, яка могла трапитися в Харкові на початку 1830-х років. Сам публікатор нарису в примітці зауважує, що в цей час у місті часто траплялися так звані «романічні події» – самогубства від нещасного кохання, які можна пояснити надмірним захопленням драмою «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, «Стражданнями молодого Вертера» Й. В. Гьоте тощо [22, с. 49–50]. Скептично та іронічно описуючи почуття Еміля в повісті «Ложные понятия», автор явно пародіює основні сентименталістські романи – вже згаданий роман Й. В. Гьоте «Die Leiden des jungen Werthers» («Страждання молодого Вертера»), роман Б. де Сен-П'єра «Paul et Virginie» («Поль і Віржині»), а також їхні численні епігони (особливо російські). Так само жорстко, хоча і приховано, критикується європейська молодіжна «мода» на самогубства від нещасливого кохання (торкнулася вона, як бачимо, і Харкова 1830-х років), що була породжена сліпим наслідуванням смерті гьотівського Вертера, та епідемічне захоплення як оригінальними, так і перекладними мелодраматичними творами вертерівського стибу (так званий вертеризм, який О. Білецький дотепно означив як «вертерівська інфлюенца» [32, с. 34]).

У романі М. Г. Льюїса «The Monk: A Romance» образ монаха Амброзіо, як і образ українського Омелі-Еміля, спрямований на певну авторську компрометацію, однак не примарної нігілістичної ідеології, а католицизму. Історія морального зубожіння ченця католицького Ордену Братів Менших Капуцинів (вибір цього францисканського ордену не випадковий – цей чернечий чин відомий і сьогодні аскетизмом та суворим дотриманням статуту) та його союзу з Дияволом, вчинення тяжких злочинів та вбивств вимальовує своєрідний світ протиборства чеснот і спокус у готичному інтер'єрі. Шлях до

падіння ченця, як і в основ'яненкового Омелі, починається з великої гордині – Амброзіо відчуває свою шалену популярність, адже є красномовним проповідником та шанованим мадридським аскетом. Власну репутацію він порівнює з поклонінням святому Франциску. Саме відчуття вищості над іншими, як зазначено в романі, руйнує стійку систему християнських цінностей настоятеля – якщо до свого тридцятиріччя він суворо дотримувався цноти, то після зустрічі з шанувальницею (насправді – бісом) від гордині та марнославства він стає хтивим і підступним. Такий же шлях від одних гріховних пристрастей до інших проходить і Омеля (Еміль), який відчуває в собі покликання до реформаторської діяльності в суспільстві.

Через страх перед стратою на інквізиторській пласі чернець-клятвoporушник відрікається від Христа, але цим не рятує себе. Біс роз'яснює, що пихатість та гординя, яким потрібен був лише поштовх для розвитку, зробили його сліпою маріонеткою в руках інфернальних сил. Передостанній епізод «The Monk: A Romance» присвячений діалогу біса з ченцем: Амброзіо із жахом для себе з'ясовує, що весь цей час був жертвою підступів Диявола і його чекає страшна смерть. На таку ж зустріч із Дияволом натякає і Г. Квітка-Основ'яненко, описуючи присмертні муки самовбивці Омелі, який раптово розуміє страхітливі наслідки своєї неправоти: «Потом дикий его взор остановился на одном месте; он сильно вострепнулся весь и чуть не сбросился с постели; судороги свели ему руки и ноги ужасно! Он силился говорить, кричать и только издавал глухой стон. Наконец, скрежеща зубами, произнес: «Я и вам не верил... куда?» Потом точно так заревел: «О горе!» – И с страшным стоном, ужасным криком испустил дух» [199, т. 4, с. 354].

На відміну від Амброзіо, Омеля керований не пекельними силами, а власними оманливими уявленнями. Юнак намагається відмовитися від усіх упереджень, які існують у суспільстві. Проте на практиці ця боротьба виставляє його у сміхотворному світлі й доводить, що майбутній «реформатор» не бачить кінцевої цілі. Так, він дає нові імена на кшталт героїв сентименталістських і романтичних романів своїм рідним, а себе вимагає називати «Еміль».

Цікаво, що таке переназивання рідних на «романтичний лад» несе в тексті певне смислове навантаження, спрямоване супроти певної моди в російській літературі. Омеля хвалиться перед «смішним дідом» Стовбирем, що назвав рідних сестер Мар'яну та Лукерію більш «пристойніше» – Амалією та Леонорою. Екзотичне ім'я Леонора відсилає читача до балади німецького романтика Г. А. Бюргера «Le(o)none» («Ле(о)нора»), відомої також у Російській імперії в перекладі В. Жуковського (до цього були ще два вільні переспіви в баладах «Светлана» і «Людмила»). Настусю «переназвано» Ніною – очевидно, на честь однойменної героїні сентиментальної повісті П. Шалікова «Темная роща, или Памятник нежности» («Темний гай, або Пам'ятник ніжності»), в якій безталанний коханий Ніни зветься Ераст – таким ім'ям, як вже йшлося, Г. Квітка-Основ'яненко узагальнено та зневажливо називає іншого самогубця. Саме цим самовбивцею неабияк захоплюється й Омеля-Еміль, оскільки вбачає в суїциді прояв незгоди із закостенілими соціальними нормами, що заперечують вільне кохання.

У повісті згадуються розмірковування Еміля та його бесіди про «різні предмети» з друзями, сміливі висловлювання про рівність людей і принципове неприйняття усіх привілеїв дворянства. Автор підкреслює також скепсис молодого чоловіка стосовно традиційного сімейного устрою. Проте пафосні промови Еміля про прийдешній «золотий вік», який повинен настати, як тільки до влади прийде його покоління й без вагань покінчить з усіма «умовностями» й «помилками», не містять жодної конкретики. Тож у підсумку читач змушений лише здогадуватися, на які ідеї та філософські постулати посилається юнак. Увага акцентується головню на критиці загальноприйнятих норм моралі: Еміль зумисне підбирає Настусі для перекладу та подальшого читання такі місця з французьких романів, де б висміювалися доброчинність та чесноти й, натомість, прославлялися аморальність та переступ законності.

Можна припустити, що Г. Квітка-Основ'яненко мав на увазі зразки так званої «несамовитої літератури». Як знаємо, твори цієї школи французького романтизму були надзвичайно популярними у перші десятиліття першої

половини XIX ст., а особливо в 1830-х роках. Серед їхніх характерних ознак – сучасна та злободенна тематика, різка критика суспільства, виразно песимістичний пафос, натуралістичне зображення повсякденного життя з наголосом на його низьких та часто табуйованих мотивах [363, с. 64]. Гірка та зла іронія є однією з прикмет «несамовитої літератури», яка з безапеляційністю суворого та непідкупного судді висновувала про мерзенність та малодушність сучасної людини, її приреченість у безжалісному суспільстві.

Ідею універсального заперечення (а заперечувалося все прекрасне, що є у людському житті, натомість зверталася доскіплива увага на найтемніші закутки суспільства) Еміль мав змогу почерпнути й у численних послідовників Ж. Жанена (найвідоміший – П. Борель), які влаштовували своєрідні літературні змагання з вигадування найжахливіших ситуацій і найтрагічніших переплетень людських долі, сповнених нищівних поразок під тягарем несправедливих умовностей суспільства. Гіпертрофовані пристрасті та божевільні шаленці з демонічними нахилами стали своєрідною екзистенціалістською відповіддю на раціональні рефлексії Просвітництва – не в змозі змінити цей світ, вони часто й охоче йдуть на той, повсякчас підтверджуючи ідею марності індивідуальної боротьби. Можна припустити, що Г. Квітка-Основ'яненко бачив головну причину схильності Еміля до важкого гріха – інцесту – саме у романах, які той студював. Слід зауважити, що полум'яні декламації Еміля повторюють основні положення філософії скандально відомого французького літератора маркіза де Сада<sup>13</sup>. Еміль різко відкидає свою приналежність до дворянства, бо перш за все бачить себе братом і другом людей, а в майбутньому планує знищити усе шкідливе для цивілізаційного поступу. Український письменник зауважує, що майбутній реформатор і сам достеменно не знає, як це досягатиметься на практиці, оскільки абсолютно невиразно бачить своє покликання в житті.

Ще однією метою Еміля є викорінення всіх наявних тенденційностей – як моральних, так і релігійних. Свою систему виховання сестри Ніни він, як

<sup>13</sup> Про авторську модифікацію філософської системи лібертинізму Д. де Сада див.: [458, с. 132–133].

вже йшлося вище, вибудовує на цитуванні та роз'ясненні окремих місць зі своїх улюблених літературних творів, в яких «...нарочно отыскивал места, где осмеивался порок, славилась добродетель – опровергал и отрицал старинные предрассудки, почитавшие пороком то, что ныне, по зрелом обсуждении настоящего, здравомыслящего поколения, нашли и признали верхом торжества над слабостями человеческими» [199, т. 4, с. 346]. Корінь проблем сучасного йому суспільства Еміль бачить у відмові від чіткого поділу цінностей на чесноти та вади, бо це заважає людині еволюціонувати, передусім у прояві своїх почуттів. Його декларації резонують із головною ідеєю вже згадуваної повісті П. Шалікова: «Нина, Нина! Ты лучшей участи была достойна. Природа хотела счастья твоего, она дала тебе разум, сердце, Эраста, но ах! Бедственный предрассудок человеческий отнял у тебя все дары ее прежде, нежели ты могла воспользоваться ими!» [464, с. 202]. Додамо, що, на відміну від Г. Квітки-Основ'яненка, у П. Шалікова симпатії цілковито на боці Ераста та Ніни, які вмирають від розпуки через сильний супротив батьків їхньому одруженню та насильне розставання.

Якщо Еміль для спокушання Ніни використовує фривольні фрагменти з французьких сентименталістських та романтичних романів, то чернець Амброзіо з роману М. Г. Льюїса намагається звабити Антонію через власне трактування Біблії. Мати дівчини була твердо переконана, що читання канонічного Святого Письма може погано вплинути на доньку, оскільки в ньому є чимало місць, які благоприсойним дівчатам не вартує читати (при цьому навіть іспанські лицарські романи видаються їй більш допустимими), і тому переписує Біблію для Антонії, «перетворивши» її на коротшу, але більш прийнятну з точки зору моралі версію. Скориставшись необізнаністю молодої дівчини, хтивий чернець «докладніше» роз'яснює для юнки питання любові та, як і Еміль, хибно витлумачує дружню приязність дівчини.

Амброзіо послуговується певною системою «злої філософії», яка повинна спантеличити бідолашну дівчину та інспірувати розчарування у власних переконаннях, побудованих на моральних принципах і християнсько-

пуританському вихованні. Настоятель пускає в хід всю силу свого красномовства, якій, проте, навіть недосвідчена Антонія інколи здатна протиставити слушні антитези: «Вона часто декількома простими словами перевертала всю масу його софістичних аргументів, і він усвідомлював, наскільки вони слабкі перед Чеснотою та Істиною» [565, р. 210]. Ймовірно, саме ці сміливі й провокаційні діалоги, які піддавали раціональному сумніву доцільність установлених канонів соціального та релігійного порядку, а також чітка антикатолицька спрямованість наштовхнули свого часу Д. де Сада на думку, що твір «The Monk: A Romance» був інспірований ідеями Французької революції, які поширилися Європою наприкінці XVIII ст. [596, р. 13].

Еміль теж недвозначно висловлює своє ставлення до християнства, розмірковуючи про священнослужителів та їхні догмати про гріхопадіння та спасіння. С. де Бовуар зауважувала, що де Сад, проголосивши християнство релігією жертви і запропонувавши замінити його релігією сили, випередив Ф. Ніцше [55, с. 392]. Невиразним промовам Еміля, які захоплюють лише неосвічених міщан, не властиве витончене красномовство Заратустри, але його ідея особистісного вольового акту та права сильної духом людини на його втілення корелює певним чином як із садівськими, так і ніцшеанськими концептами свободи. Навіть помираючи, Омеля відмовляється від пропозиції лікаря навернутися і покаятися. Його конання у страшних муках письменник вважає справедливим покаранням та логічним наслідком його богоборства. Детальне зображення спотвореного тіла самогубця також означає вкрай негативне авторське ставлення до його особи.

Амброзіо в романі М. Г. Льюїса теж вибудовує певну систему протидії суспільним цінностям та християнству. Вона структурована в унісон із поглядами біса, який в образі Матильди спокусив настоятеля. У діалогах із ченцем біс протестує проти значимості завітів і клятв, які дав Амброзіо, й, як і Еміль, закликає зневажати суспільну думку в ім'я хай забороненого, але палкого та безрозсудного кохання [565, р. 184]. Закономірно, що під впливом таких розмов Амброзіо проклинає власне марнославство, що підштовхнуло його-

го до чернечого чину, оскільки з моменту обітниць солодкі любовні втіхи заборонені для нього. Як прямо показує Матильда, Амброзіо міг приховувати свою ницу природу лише до переступу целібату, а потім він втратив благовоління перед Богом і боїться лише земної кари. Щоправда, настоятель розуміє, що всі позитивні риси характеру, які він мав з дитинства, були замінені саме в капуцинському монастирі на напускну добродішність, презирство до людей, жорсткосердність і егоїзм. Він констатує, що ченці з юних літ культивували у його душі упередження проти мирського життя: «...і для того, щоб зламати природне єство, ченці залякували його молодий розум усіма жахами, якими лишень може наділити марновірство: вони вимальовували йому страждання проклятих душ найтемнішими, найстрашнішими і найвигадливішими барвами та погрожували вічною погібеллю за щонайменшу провину» [565, р. 194]. Суворе виховання та постійне відчуття страху викорінили твердість характеру хлопця, але лише тимчасово приховали його запальний темперамент, який у майбутньому розвинувся до злочинних схильностей, сильніших за релігійні приписи.

Простежимо особливості авторської інтерпретації мотиву інцесту<sup>14</sup>. Тут важливою є не загально-абстрактна схема архетипного мотиву кровозміщення в творах М. Г. Льюїса та Г. Квітки-Основ'яненка, а його окреслення в темі зваблення сестри братом та виконанні певних ролей (за В. Проппом, – дій головних персонажів) за схемою «заборона – порушення заборони через введення жертви в оману – покарання злочинця». Центральною функцією в обох текстах є табуйоване зваблення, образи брата-спокусника, який зважається на переступ соціальних норм, і підступно обманутої сестри-жертви. Ю. Берьозкін виділив у фольклорі та міфології шість різновидів інцестуозних мотивів: спокуса та інцест, інцестуозні батьки, інцестуозна жінка, інцест з тещею, трагічний інцест, інцест, якому запобігли [39]. Якщо йти за такою ти-

<sup>14</sup> Про тлумачення кровозміщення З. Фройдом, О. Ранком, марксистськими етнографами, В. Проппом, К. Леві-Строссом, С. Жижеком див.: [458, с. 137–139].



пологією, то у «The Monk: A Romance» втілено різновид трагічного інцесту, а в повісті «Ложные понятия» – інцест, якому запобігли.

С. Аверинцев розрізняє два складники в мотиві кровозмішення – мотив узурпації влади, який також поєднаний з мотивом оволодіння таємним знанням через акт здійснення забороненого законом статевого зв'язку [2, с. 98]. Надзвичайне знання виявляється в підсумку незнанням й приводить до самопокарання Едіпа – осліплення й втрати влади, а також звернення до пошуку істини в іншому джерелі – внутрішньому світі. Е. Мелетинський запропонував «не шукати» комплекс Едіпа в міфах, оскільки типові інцестуозні ситуації є ілюстрацією порушення екзогамії, а отже їхні учасники повинні отримати заслужене покарання за порушення соціального порядку [284, с. 16, 61–62]. Відомо, що вже в епоху античності, попри поширеність відповідного мотиву в міфах та практики інцесту в правлячих династіях окремих держав, кровозмішення вважалося важким злочином і передбачало не лише публічний осуд, а й страту.

Саме мотив марності набуття справжнього знання є важливим для розуміння трансформацій «Едіпового сюжету» в досліджуваних творах. Так, цей мотив об'єднує дві, здавалося б, цілком відмінні історії Стовбрия та Омелі в повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Пантелеймон розглядає свою спробу вирватися зі сільського оточення як єдино можливий вихід, оскільки почувається чужим у колись звичному колі друзів і знайомих. Його гнітять думки про знайомство з «нижчими за себе» та походження з їхнього середовища, до того ж ніхто не зважає на його багатство, не проявляє до нього повагу та шанобливість. Тож Стовбрії вирішують стати міщанами – долучення до кола городян дозволить провадити бесіди з рівними собі та відповідно до своєї «освіченості».

Неусвідомлення власної нікчемності та сміхотворні спроби Пантелеймона Стовбрия дорівнятися до міщанського способу життя викликають тільки глузування в нових «друзів». Нещирість містян (які нічим не поступаються Стовбрию в неосвіченості та тупості), провальне невезіння в торгівлі

та постійне перебування у статусі «чужого» пояснюються лише його власним самоосліпленням. У своєму намаганні вирватися зі звичного середовища та вибитися в купці Стовбир разюче нагадує Журдена з комедії-балету «Le Bourgeois gentilhomme» («Міщанин-шляхтич») Мольєра, який, проте, наслідує звички вищого прошарку не так через гордість і самодурство, а через сліпу закоханість у дворянку.

Таку саму фатальну впевненість у вірності власного світобачення демонструє й Омеля. У другій частині повісті письменник одразу готує читача до правильного сприйняття племінника Стовбрия: «Кто не одарен здравым умом, тот, и набравши в голову чужих сведений, вреден себе, даже опасен обществу и человечеству. Почерпнутыми им знаниями, которым ежеминутно готов дать неправильное и опасное применение, он прикрывает кривизну своих мнений. Его терпят, даже ослепляются им в обществе, когда следовало бы удалиться от него, как от злого безумного» [199, т. 4, с. 341]. Отже, знання, які отримує Омеля, за інших умов могли б бути використані з користю, але через брак розсудливості призводять до трагедії. Звернемо увагу на те, що Г. Квітка-Основ'яненко не знімає відповідальності з суспільства через невчасне ізолювання та перевиховання молодого людини, яка хибно розуміла специфіку своєї соціальної інтеграції.

Незнання монахом Амброзіо власного походження (як і в міфі про Едіпа) призводить до вчинення жорстоких злочинів. У «The Monk: A Romance» повністю реалізовано Едіповий сценарій у його інверсованому варіанті: Амброзіо гвалтує і вбиває рідну сестру Антонію та жорстоко вбиває власну матір. Він програє також фаустіанську гру з бісом, погодившись на звільнення з інквізиторської в'язничної камери в обмін на душу, але легковірно не зажадавши собі права на подальше життя.

Полемізуючи з загальноприйнятими трактуваннями образу Едіпа, зокрема й психоаналітичними, Р. Жирар розглядає покарання Едіпа відповідно до власної антропологічної концепції: як ритуальне жертвоприношення, що виконує важливу катартичну функцію і є проявом колективної агресії до

окремого індивіда. Інцест (явний чи символічний) повинен виправдовувати в ритуалізованій формі всезагального насилля принесення в жертву «офірного цапа», який, утім, повинен «zasлужити» своє покарання [160, с. 143]. Спільнота зумисне створює всі умови для того, щоб обраний учинив табуйоване кровозмішення, і таким чином отримує можливість засудити порушника. При цьому спостерігається взаємна зміна ролей жертви та гвалтівника. К. Леві-Строс, аналізуючи міфи про інцест одного з тубільних південноамериканських народів, зауважив парадоксальну риторичку байдужості – ініціатор кровозмішення фігурує як жертва, а постраждалий покараний за намір помститися чи сам акт помсти [247, с. 81]. М. Г. Льюїс і Г. Квітка-Основ'яненко також «змушують» своїх переступників табуйованого інцесту заслужити покарання смертю. У процесі розгортання подій Амброзіо та Еміль здійснюють ряд асоціальних проступків, щоб пізніше вчинити найбільший протисупільний злочин – інцест – і отримати заслужену кару.

Покарання злочинців у досліджуваних творах має глибоко символічне значення: мова йде не лише про окремі «приватні» випадки злодіянь, а про суспільне покарання за недотримання фундаментальної норми функціонування громади – порушення табу на інцест. Такого порушника Р. Жирар влучно називає винуватцем жертвовної «інцестуальної» кризи, оскільки зловмисник є водночас і винуватцем втрати засадничих відмінностей – матримоніальних правил [160, с. 152]. Спільним для обох творів є авторська вказівка на порушення християнського закону, про що вже йшлося вище. Носіями покарання в історично різних хронотопах – Іспанії часів інквізиції та українському губернському місті першої половини ХІХ ст. – виступають слідчі Святої Інквізиції та місцеві представники імперської влади відповідно. Зауважимо, що за авторським задумом події у творах описані «по гарячих слідах». М. Г. Льюїс не міг не знати, що на час написання роману іспанська Інквізиція була все ще дієвою та могутньою самовладною організацією, яка виконувала функції світського та релігійного суду в інтересах католицької держави [593, р. 21]. Український письменник так само зауважує (цього разу – із симпаті-

єю) релігійну ангажованість сучасної йому світської влади, яка у своїх діях взорується на християнські догмати.

Отже, мотив інцесту в досліджуваній «кримінальній» прозі виконує жанротвірну роль та реалізується за схемою «заборона – порушення заборони через оману – покарання». Ця схема конкретизується в певних функціях, серед яких є і ті, що виокремив В. Пропп у чарівних казках, а саме: один з членів сім'ї подається з дому; за межами рідного дому він отримує надзвичайне й сакральне знання, яке в підсумку виявиться фатальним обманом: антагоніст намагається обдурити свою жертву, щоб оволодіти нею; жертва піддається обману і тим мимоволі допомагає ворогові; антагоніст завдає жертві шкоди; антагоніст перемагається в моральний чи фізичний спосіб (зовнішньою силою чи знищує себе сам) [351, с. 26–50]. У цій схемі відсутній власне герой, який би поборов антагоніста у випробуваннях, що зауважуємо й у досліджуваних творах. Обидва автори намагаються пояснити психічну природу появи та розвитку злочинних нахилів, їхнє соціальне та ідейне підґрунтя, демонструють на конкретних прикладах наслідки самовпевненої спроби порушити ustalені суспільством табу.

## **2.6. Жанр фейлетону в українській і англійській літературах першої половини XIX ст.**

Проблема побутування фейлетону в українській літературі першої половини XIX ст. належить, як не дивно, до однієї з найбільш контраверсійних. Зумовлено це, насамперед, відсутністю спеціальних досліджень або поверховим вирішенням складних питань української публіцистики зазначеного періоду в оглядових і синтетичних працях.

Засновниками українського фейлетону вчені вважають І. Франка, О. Маковея, В. Самійленка, оскільки кожен з них багато привніс для постановня та розвитку жанру [250, с. 591; 261, с. 527; 262, с. 691]. З цього ряду незаслужено вилучений чи не перший український фейлетоніст – Г. Квітка-

Основ'яненко, який долучився до генези жанру як в українській, так і в російській літературах. Зрозуміло, що фейлетони Г. Квітки-Основ'яненка в українських і російських часописах перших десятиліть ХІХ ст. є лише «пробами пера», подекуди слабкими та наївними. Проте це яскраві «документи епохи», письменницькі ґрунт і школа, на яких зростав майбутній прозаїк і драматург.

Листи в редакцію як одна з популярних форм фейлетону з'явилися у французьких газетах першої половини ХІХ ст.<sup>15</sup> Тематика таких листів часто провокувала скандали, оскільки у них піднімалися, як правило, теми авторського права або звинувачень у плагіаті [411, с. 65]. З фейлетону в формі «листа видавцям» часопису «Украинский вестник» розпочав свою письменницьку діяльність і Г. Квітка-Основ'яненко (паралельно дебютуючи з жартівливими віршами в іншому часописі – «Харьковский Демокрит»). Г. Квітка-Основ'яненко керував відділом місцевої хроніки «Украинского вестника», а в 1816 р. був його редактором – отже, мав прямий стосунок до журналу, який, за спостереженням П. Федченка, відкрив українській журналістиці такі публіцистичні жанри, як нарис, фейлетон і памфлет [429, с. 33]. Наприкінці того ж року, після обрання на посаду предводителя дворянства Харківського повіту, Г. Квітка-Основ'яненко залишає редагування часопису, оскільки це, на його переконання, було несумісним із новими відповідальними обов'язками [67, с. 253].

Перші фейлетони Г. Квітки-Основ'яненка «Письма к издателям» («Листи до видавців»), які були опубліковані в 1-4 та 8 частинах журналу «Украинский вестник» (1816 р.), підписані псевдонімом «Фалалей Повинухин» (два «листи» автор підписав «офранцузженим» псевдонімом «Фалурден Повинухин»). Ці твори прийнято вважати продовженням російської сатиричної літератури, а саме відомих «Писем к Фалалею» (1772–1775) журналіста

---

<sup>15</sup> Детальніше про жанрову природу фейлетону див.: [458, с. 142–144].

та видавця М. Новікова<sup>16</sup>, що були опубліковані уперше в сатиричному журналі «Живописец» (1772 р.), а згодом об'єднані у третьому виданні 1775 року в один цикл з іншими «листами», близькими за ідейно-естетичною проблематикою. Російські сатиричні журнали другої половини XVIII ст. «Трутень» (1769–1770), «Всякая всячина» (1769–1770), «И то и сию» («И то и сью») (1769), «Почта духов, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами» (1789–1790) і, вже згаданий, «Живописец» (1772–1773) фактично прокладали шлях для російського фейлетону ще до розвою цього жанру в французькій публіцистиці.

Проблематика новіковських «листів» близька до «листів» Г. Квітки-Основ'яненка, оскільки автор торкається серйозних проблем тогочасного суспільства, акцентуючи на моральних хибах дворянства. Фалалей виступає публікатором «листів», у яких показано нецтво, жорстокість, нечесність та моральну деградацію його батьків – Трифона Панкратійовича і Акулини Сидорівни, а також дядька Єрмолая Терентійовича, що є уособленням російських помісних дворян другої половини XVIII ст. Отже, ідейні витoki образу Фалалея в «листах» українського письменника цілком можна відшукати і в «Письмах к Фалалею» М. Новікова.

Актуальною залишається проблема атрибуції частини фейлетонів Г. Квітки-Основ'яненка, а саме так званих «Писем к Лужницкому Старцу» («Листи до Лужницького Старця») (1820–1822 рр.), що публікувалися у відділі «Смесь» петербурзького літературно-політичного двотижневика «Вестник Европы»<sup>17</sup>. Як відомо, під псевдонімом «Лужницкий Старец» фейлетони писали і видавець журналу М. Каченовський, а також публіцисти М. Погодін і П. Яковлев.

Весь цикл фейлетонів Г. Квітки-Основ'яненка отримав наступні гете-

<sup>16</sup> Деякі фахівці вважали автором «Писем...» Д. Фонвізіна (П. Берков, Н. Баранська, Д. Бабкін, П. Орлов та ін.). Тут ми послуговуємося позицією авторів статті «Сатирическая журналистика: [Русская литература XVIII в.]. Новиков» з академічного видання «История всемирной литературы» [334].

<sup>17</sup> Детальніше про проблему атрибуції «Писем к Лужницкому Старцу» див.: [458, с. 146].

роніми: перший фейлетон був підписаний, мабуть, одним з найдовших в історії української літератури псевдонімом – «Аверьян Любопытный, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождение по тяжёбным делам и по денежным взысканиям» (1820, № 5, март, с. 3–11); два наступних – «Влас Терпелов старший» і «Влас Терпелов младший» (1820, № 7, апрель, с. 163–170, с. 170–177); надалі було використано цифронім «1. — » (1820, № 10, май, с. 150–155) і псевдонім «А. Шестеркин» (1820, № 11, июнь, с. 223–229); псевдонімом «Юноша Белого города» підписано два листи (1821, № 5, март, с. 65–70; № 6, март, с. 112–119), наступний – «N. N.» (1821, № 21, ноябрь, с. 66–70). Г. Квітка-Основ'яненко знову повертається до псевдоніма «Фалалей Повинухин» у першому номері «Вісника Європи» за 1822 р. – ним він підписав два листи (1822, № 4, февраль, с. 306–310, с. 310–314), а потім ще у квітневому випуску часопису (1822, № 7, апрель, с. 232–235); два останні листи з'явилися у № 9–10 (май, с. 141–145) і № 11–12 (июнь, с. 302–310) за 1822 р. і підписані «Фалалей Повинухин» та «N. N.» відповідно<sup>18</sup>.

Усі гетероніми, використані Г. Квіткою, виконують певну художню функцію, мають певне конотативне значення та є особливим літературним прийомом – літературною маскою. Прізвище Фалалея – Повинухин – вказує на характер персонажа, на цілком усвідомлювану ним самим ваду – сліпо підкорятися (рос. «повиноваться»). Г. Данилевський відшукав у псевдонімі «Аверьян Любопытный, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождение по тяжёбным делам и по денежным взысканиям» прихований натяк на першу державну службу Г. Квітки-Основ'яненка, коли той у 1793–1796 рр. перебував «не при справах» при Департаменті герольдії [133, с. 50]. Авер'ян проживає в Сиромятниках – можливо, що тут використано змінену назву слобідського села Сиром'ятникове (зараз – Путивльського району, Сумської області), що відоме ще з XV ст. [405, с. 4]. «Автор» іншого фейлетону – А. Шестеркин – проживає «в городе Т.» – у цей час, як ствер-

<sup>18</sup> У наведеному атрибуванні послуговуємося авторитетним електронним науковим виданням «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» [478].

джує Г. Данилевський, Г. Квітка-Основ'яненко перебував у місті Тула, а псевдонім «Юноша Белого города» вказує на повітове місто Белгород (українська назва – Білгород) (Курська губернія, сьогодні – адміністративний центр Белгородської області РФ), де знаходилася могила родича письменника – єпископа Й. Горленка [133, с. 51]. Влас Терпелов-старший і Влас Терпелов-молодший (їхні листи поміщено в одному номері «Вестника...» один за одним) зазнають утисків через безпідставні плітки, але не вступають у конфлікти, терплячи надоїдливих сусідів і заздрісників. Фалалей, вживаючи зрідка у своїх листах назву села «Фалалеевка», натякає, ймовірно, на заборонений цензурою роман «Российский Жилблаз или Похождения князя Гаврилы Симонovichа Чистякова» В. Наріжного: родина збіднілих князів Чистякових, про яку йдеться у творі, проживає в селі Курської губернії, що має саме таку назву [305, с. 57].

Збагнути особливості мистецьких пошуків і рішень фейлетоніста Г. Квітки-Основ'яненка можна, провівши зіставлення з публіцистичною спадщиною його сучасника – англійського письменника В. М. Теккерея. Подібний компаративний аналіз ще не проводився українськими науковцями і, як видається, дасть змогу відкрити нові грані ранньої творчості «пре-Основ'яненка» й англійського сатирика.

У щирих і наївних листах неосвіченого, обмеженого і затурканого дружиною поміщика Фалалея Повинухіна Г. Квітка-Основ'яненко викриває вади провінційного дворянства. Український фейлетоніст підкреслює «територіальну приналежність» описаного ним типу – це представник слобідського дворянства, який почуватися затишно у власному закритому «камерному» світі. Та загрозу для спокійного життя Повинухіна становить губернське місто Харків. Досвід вибагливого «театрала» Фалалея засвідчує цілковиту «непотрібність» губернського театру, який не здатен презентувати справді «рідкісні речі», а тільки блазнювання актора та вищання актриси. Отже, візит до театру є звичайною розтратою грошей. У другому листі Фалалей уявляє себе великим письменником, майбутні мемуари якого варто друкувати практично



у всіх рубриках «Украинского вестника»: «Науки и Искусства», «Живописная проза», «Детское чтение», «Смесь», «Стихотворения» тощо. Очевидно, тут відбито досвід співпраці Г. Квітки-редактора з кореспондентами цього журналу.

У фейлетонах послідовно розвивається тема шкідливості галоманії, яка була актуальною для Російської імперії у другій половині XVIII – початку XIX ст. Як зауважує сучасний дослідник Дж. Х. Біллінгтон, французька культура стала для російських дворян дієвим способом осягнення соціальної спільності, відмежовувала їх від україномовних та російськомовних селян і торговців [43, с. 267]. Благоговіння перед французькою культурою формувало відчуття першості та надзвичайної освіченості, а французька мова набувала статусу «таємної мови» дворянського «клану». Як зауважує сам Повинухин, знання французької культури вкрай необхідне його доньці, щоб пробитися до вищого світу. Честолюбний поміщик знайомиться з «графом» Леконттом, який береться навчити дівчину французької мови, танців, а заодно і реорганізувати управління селянами на «західний манер». Викриваючи тупість Фалалея та підступність француза-ошуканця, Г. Квітка-Основ'яненко зображує й огиду до французів, що з'явилася в поміщика після вияву всіх інтриг «учителя»: «Да сохранит вас судьба от всего, что только называется *французское*. Торжественно отрицаюсь французского наименования!» (курсив авторський. – Д. Ч.) [199, т. 2, с. 319]. Отже, французи у фейлетонах Г. Квітки-Основ'яненка – це нація ошуканців і негідників, здатна лише на злодіяння.

Глузування над французами зустрічаємо й у циклі фейлетонів В. М. Теккерей «Foreign Correspondence» («Листи з-за кордону») (1833), опублікованих у газеті «The National Standard of Literature, Science, Music, Theatricals and the Fine Arts», власником якої молодий письменник був з травня 1833 по січень 1834 р. – до краху видання, що поглинуло всі його статки. Перебуваючи в Парижі, В. М. Теккерей виконував обов'язки закордонного кореспондента своєї газети й не міг не відгукнутися на тему національного ха-

рактеру.

Погляд Іншого, презентований у листах-фейлетонах В. М. Теккерей, часто демонструє опозицію «британці – французи», подібну до протиставлення «росіяни – французи» у фейлетонах Г. Квітки-Основ'яненка. В. М. Теккерей наголошує на принципових відмінностях між французами та англійцями, а щоб їх увиразнити, звертається до тогочасної французької культури, виступаючи в ролях ресторанного критика, рецензента, театрального критика та історика. Так, у першому листі він нищівно критикує французьку кухню, з якою встиг познайомитися в Болоньї. У цьому листі кореспондент аналізує дві книги, що були популярними серед французів на момент написання листа. Він щиро подивований успіхові еротичного роману «*Les amours du chevalier de Faublas*» («Любовні пригоди шевальє де Фобла») (1787–1790) Ж. Б. Луве де Кувре. Якщо у Великій Британії цей роман вважається «будуарним», то у Франції його читають навіть діти, а ще – інтерпретують у театральних постановках. Автор шокований ставленням французів до вбивств: навіть відомий і популярний «Ньюгейтський календар», своєрідний річний звіт про зареєстровані злочини, затьмарюється вишуканістю кривавих та жахливих злодіянь, які смакує вибагливий французький читач [613, р. 198].

В. М. Теккерей ділиться з читачами «*The National Standard...*» своїми враженнями від літературної новинки – збірки «*Champavert, contes immoraux*» («Шампавер: імморальні оповіді») (1833) П. Бореля. І хоча, як відомо, перше видання цієї збірки не було розпродане, видавець зазнав збитків [262, с. 169], автор розглядає її як показову для загальної характеристики моралі та чеснот французів. «*Champavert...*» бентежить В. М. Теккерей надміром жорстоких і патологічних сцен, в яких детально зображено криваві вбивства, зґвалтування, самогубства, здійснені часто психічно хворими людьми. Життя зображено страшним і сповненим страждань, а порятунок від нього – у вчиненні самовбивства, як наголошується в однойменному оповіданні з цієї збірки.

Англійський критик ретельно підраховує кількість і типи злодіянь у

кожному оповіданні, щоб безапеляційно обґрунтувати морально зіпсуту французьку націю [613, р. 199]. Тут відтворено неприйняття англійським письменником романтизму, особливо «несамовитого романтизму», до якого належав Ж. Жанен, автор багатьох театральних фейлетонів у «Journal des Débats». Цікаво, що у неопублікованому за життя Г. Квітки-Основ'яненка удосконаленому та розширеному варіанті фейлетону «Мемуары Евстратия Мякушкина» (1841) здійснено такий же «підрахунок»: «В моем романе будет счетом одних маловажных преступлений достойных кнута – 92, убийств с подразделениями: отцеубийство, детоубийство, самоубийство – 13, обольщенный, насилуемый, кровосмешенный и пр. – 42, пожаров, грабежей, измен, предательств – 84, других разных славностей до ста» [199, т. 7, с. 385]. Євстратій М'якушкін пропонує «рецепт» «модного» роману, висміюючи шаблонні схеми популярних романтичних творів [199, т. 7, с. 148]. Перелік головних сюжетних ліній майбутнього роману може також вказувати на полеміку з готичними творами та зразками їхнього наслідування в російській літературі.

Різкі випадки проти романтизму характерні також і для ранніх фейлетонів Г. Квітки-Основ'яненка. У листі з підписом «Юноша Белого города» товариш автора фейлетону Трохим Кузьмич з класицистичним прізвищем Правдін розповідає про поганий вплив на читачів поетів, які люблять романтично зображувати дійсність. Через дванадцять років, змінивши ім'я Правдіна, Г. Квітка-Основ'яненко створить такого ж дошкульного висміювача зарозумілих літературних критиканів у образі маляра Кузьми Трохимовича в оповіданні «Салдацький патрет»: «...я, боясь опять цеховых скалозубов, написал для них «Солдатский портрет», чтоб оградить себя от насмешек и чтоб они поняли, что сапожнику не можно разуметь портного дела» [199, т. 7, с. 217]. У фейлетоні Правдін наводить історію з власного життя: читаючи дітям перед сном баладу «Вівсяний кисіль», він неабияк їх налякав. Тут, очевидно, йдеться про баладу Й. П. Гебеля «Das Habermiss» у перекладі В. Жуковського (переклад вперше опубліковано у 1818 р.), що стала сміливим поетичним експериментом свого часу та спробою створення жанру ро-

сійської національної ідилії [88, с. 119–120]. Щоправда, в баладі, яка є християнсько-дидактичною історією про «життя і смерть» вівсяного зернятка, відсутні привиди чи жахливі сцени, які, за словами Правдіна, так налякали дітей. Цією комічною невідповідністю письменник, можливо, глузує з епігонів, оскільки наслідування В. Жуковського багатьма молодими поетами привело до появи балад в дусі оригінальних і перекладних творів на романтичну інфернальну тематику<sup>19</sup>. Тож розкритикована балада є узагальнюючим типом романтичних «диявольських» балад. Трохим Кузьмич Правдін здійснює класифікацію сучасних йому поетів, поділяє їх на баладників, лунатиків і егоїстів, альбомних віршописців та підкреслює відсутність в їхніх творах оригінальності. Сучасні пііти, дошкульно пише критик, «навчаються» за методом Дж. Ланкастера, тобто, бездумно наслідують один одного – у підсумку балада перетворюється на твір, в якому обов'язковим є опис привидів, могил, мерців і всього незбагненого, але, водночас, знищено сам жанр [492, с. 117–118]. Засобом від засилля низькопробних творів «Юноша Білого міста» вважає повернення до вивчення древніх класиків та читання байкописців І. Дмитрієва та І. Крилова. До речі, байки І. Крилова Г. Квітка-Основ'яненко радитиме для прочитання пізніше в «Мемуарах Евстратія Мякушкина», де вкотре вестиме полеміку з представниками масової літератури, підкреслюючи виховну функцію письменства й наголошуючи на тому, що позитивне зображення злодіянь та розпусного життя негативно впливає на молодь [199, т. 7, с. 152]. Таким чином, тональність фейлетону Г. Квітки-Основ'яненка суголосна з твором В. М. Теккерей і є наскрізь антиромантичною.

В. М. Теккерей і Г. Квітка-Основ'яненко виступають проти «канонізації» письменників, що заважає з'являтися новим літературним постатям. У британських часописах вихваляння «літературного генія» не залежить від рівня його таланту, а від титулу, як наголошує англійський письменник у фейлетоні «The Fashionable Authoress» («Модна письменниця») (1841). Боротьба

<sup>19</sup> Цікаво, що сам В. Жуковський наприкінці життя в одному з листів жартівливо охарактеризував себе так – «родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских» [163, с. 664].

проти «канонізації» титулованих літераторів є також і критикою так званої школи «срібної виделки», представники якої зображували в своїх творах ідеальний світ вищих кіл суспільства. Письменник категорично висновує, що такі письменниці, як леді Фламмері, що уявляє себе визначною літераторкою, є графоманками з надто обмеженим лексиконом і уявою. В. М. Теккерей скептично зазначає, що серед її персонажів не зустріти особи нижче маркіза. Дія романів Фламмері відбувається виключно у високих аристократичних колах, де вирують пристрасні почуття та стаються гучні викриття. Назви таких творів примітивні, а розвиток сюжетних ліній легко передбачити. В. М. Теккерей завершує фейлетон зверненням до критиків, пропонуючи власний рецепт, що сприятиме зникненню з літературного Олімпу «модних письменниць» – не відвідувати званих вечорів і загалом ігнорувати титулованих письменників [619, р. 84].

У своїх фейлетонах Г. Квітка-Основ'яненко також підіймає проблему стереотипного сприйняття літератури. Персонаж одного з них проводить експеримент зі своїми друзями. Спершу запрошує їх разом прочитати нову повість «Вадим» (мова йде про незакінчений історичний роман М. Лермонтова), наголошуючи, що вона достойна порівняння з кращими творами В. Жуковського. Проте під час читання гості демонструють нудьгу та неухважність. Іншого разу герой показує своєму другові баладу «Могильщик» – нібито новий твір Жуковського – і той одразу переписує її, вихваляючи геніальність поета (насправді романтична балада в стилі В. Жуковського належить П. Плетньову, який на час публікації твору (1820 р.) був молодим поетом-наслідувачем). «Юноша Білого міста» приходить до висновку, що ряд творів, як-от поема «Руслан и Людмила» О. Пушкіна, стали відомими не завдяки своїм художньо-естетичним якостям, а через стереотипні уявлення критиків<sup>20</sup>. Це, фактично, змушує читачів захоплюватися певними невдалими творами, обговорювати їх, купувати для своїх бібліотек. Г. Квітка-

<sup>20</sup> Як відомо, поема «Руслан и Людмила» розділила табір критиків на тих, хто відгукнувся про твір негативно (О. Воєйков, А. Глаголев, П. Катенін та ін.) і позитивно (О. Ізмайлов, О. Перовський та ін.), спровокувавши справжню «битву памфлетів» на шпальтах журналу «Сын отечества».

Основ'яненко переконаний: справжня критика не повинна залишати поза увагою спроби навіть посередніх літераторів. Письменник висловлює сподівання, що в недалекому майбутньому критики змінять таке упереджене ставлення до авторів [491, с. 69].

Серед публіцистики Г. Квітки-Основ'яненка та В. М. Теккеря є й фейлетони-рецензії. Твір «Званые гости» («Звані гості») (1840) Г. Квітки-Основ'яненка – це прискіпливий аналіз тогочасних російських газет і журналів, як-от «Русский инвалид», «Литературная газета», «Северная пчела», «Художественная газета», «Современник», «Сын отечества», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения» та ін. Автор зображає часописи у вигляді своїх гостей і веде з ними палкі дискусії, хвалячи або критикуючи змістове наповнення, регулярність виходу або редакційну політику. Особливої критики зазнає «Северная пчела» за неоригінальність матеріалів, які часто передруковуються з інших видань, а також за нецікавий виклад інформації. Окреме місце Г. Квітка-Основ'яненко відводить фейлетону, який, на його думку, не повинен писати виключно про помилки в журналах чи літературних творах: «Что в ваших фельетонах? Похвала кондитеру, пирожнику, сапожнику, по вашим видам; описание спектаклей, о коих в некоторых местах матушки России после представления чрез полгода придется читать» [199, т. 7, с. 122].

Подібний огляд англійських щорічників здійснює В. М. Теккерей у фейлетоні «A Word on the Annuals» («Слово про щорічники») (1834). Будучи також і художником, письменник оцінює якість ілюстрованих альманахів і приходиться до невтішного висновку, що, за деякими винятками, у виданнях використано «трафаретний» живопис. В. М. Теккерей відверто знущається з оповідань до гравюр, вишукуючи в них безліч словесних штамів та відверте словоблуддя, а також глузує із поетичних творів до малюнків, рими в яких заяложені та безбарвні: «Було б цікаво дізнатися, хто ці боги, від яких біляві поетеси черпають своє натхнення (і, якою б не була їхня Касталія, з неї – достатньо лише повернути кран – крапле готова поезія настільки, наскільки пот-

рібно), або хто ті особи, від яких такі митці отримують свої замовлення» [618, р. 6].

Таким чином, у художньо-публіцистичній творчості Г. Квітки-Основ'яненка можна спостерегти зародження та генезу таких видів фейлетону, як фейлетон-лист, театральний фейлетон і фейлетон-рецензія. Ці види фейлетону зустрічаємо у творчості В. М. Теккеря. У фейлетонах письменники демонструють високі вимоги до літератури та її художньо-естетичних якостей і безкомпромісну позицію до псевдо-літературних і масових творів. Цікавою постає проблема Іншого в публіцистиці обох авторів, зокрема сприймання французької нації та її культури крізь призму негативних стереотипів. Письменники небайдужі до деяких негативних суспільних явищ (галоманія у Російській імперії (Г. Квітка-Основ'яненко), снобізм сановитих британських літераторів (В. М. Теккерей)), узагальнюючи їх у сатиричних образах-типах.

## **2.7. Жанрова специфіка «фізіологічного нарису» в українській та англійській літературах першої половини XIX ст.**

«Фізіологічні» нариси отримали свою назву завдяки оригінальній збірці афористичних есе на тему гастрономії à la Монтень французького письменника Ж. А. Брійя-Саварена (1755-1826) «Physiologie du Goût...» («Психологія смаку...») (1825) (парадоксально, але свого часу цей автор був відомим суддею та ресторанним критиком, а не професійним літератором). Пізніше у Франції велику популярність здобули дев'ять випусків часопису «Les français peints par eux-mêmes» («Французи в їхньому власному зображенні») (1840-1842) за редакцією Л. Кюрмера. В. Беньямін, пишучи про бум «нарисів» початку 1840-х рр., зауважує, що у французькій повсякденності практично не залишалось типажу, який не був би відтворений у величезній галереї образів. У центрі уваги авторів були «фізіології» людей, міст, народів і навіть тварин; їх об'єднував пафос безпечності, що не привертав увагу цензури, посиленої

після 1836-го року. Літературну техніку «фізіологічного нарису» В. Беньямін зводить до «виправданого прийому газетного фейлетону – перетворювати бульвар на інтер'єр» [37, с. 82]. «Фізіологічні нариси» були розповсюджені не лише у Франції першої половини ХІХ ст.: майже одночасно з французькими схожі збірки з'явилися в Англії, а пізніше й у Росії.

Тема українського «фізіологічного нарису» належить у літературознавстві до малодосліджених: досі цей жанровий різновид не ставав предметом окремого ґрунтовного аналізу, хоча в літературі етапу становлення був доволі популярним. «Фізіологічний нарис» в українській літературі першої половини ХІХ ст. представлений головно російськомовними творами Г. Квітки-Основ'яненка та Є. Гребінки, які відтворюють ситуацію двомовності в тогочасному українському письменстві, що спостерігається й сьогодні.

Для розгляду жанрової специфіки «фізіологічних нарисів» Г. Квітки-Основ'яненка («Ярмарка» (1840), «Знахарь» («Ворожбит») (1841), «Бессрочный» («Безстроковий») (1841, надруковано у 1846), «Друзья» («Друзі») (1842)) і Є. Гребінки («Петербургская сторона» («Петербурзька сторона») (1845), «Фактор» (1845), «Провинциал в Петербурге» («Провінціал у Петербурзі») (1846), «Хвастун» («Хвалько») (1847)) зіставимо їх з англійськими зразками даного жанрового різновиду малої прози, зокрема із «Sketches by Voz» («Скетчі Боза») (1833–1836) Ч. Діккенса, якого небезпідставно вважають родоначальником «фізіологічного нарису» в англійській літературі [588, р. 12], а також із «The Book of Snobs» («Книга снобів») (1846–1847) В. М. Теккеря.

Типологічні відповідності у творах Ч. Діккенса та досліджуваних українських письменників рідко ставали предметом наукових пошуків українських науковців (виняток становлять дослідження Л. Богачевської [56; 57; 58]), а от «Sketches by Voz» хоча й згадувалися в зіставному контексті, та лише принагідно. «Фізіологічний нарис» у творчості Ч. Діккенса та В. М. Теккеря неодноразово досліджувався [61; 62; 377; 392; 522 та ін.]. Особливості прозових творів Г. Квітки-Основ'яненка і Є. Гребінки ґрунтовно вивчені су-



часними українськими літературознавцями, проте «фізіологічний нарис» розглядався лише оглядово.

Порівняльно-типологічний аналіз прозового доробку українських і англійських письменників дасть можливість виявити подібності в художньому мисленні митців, які майже паралельно започатковували новий жанровий різновид, ключовою проблематикою якого стала соціальна типізація. Компаративне вивчення окреслить також і розбіжності, зумовлені національною специфікою та історичними умовами, а також «духовним кліматом» в Російській та Британській імперіях першої половини XIX ст. Вияв спільних типологічних особливостей «фізіологічних нарисів» Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, Ч. Діккенса та В. М. Теккерея допоможе виділити типологічні ознаки, які вирізняють цей жанровий різновид серед інших жанрів.

Нариси Ч. Діккенса-початківця не були популярнішими серед британських читачів за нариси Г. Квітки-Основ'яненка чи Є. Гребінки серед російських та українських любителів художнього слова. 56 скетчів, які з листопада 1833 по червень 1836 р. публікував у періодичних виданнях 22-річний журналіст «Боз»-Діккенс, були знаними лише серед кола читачів преси. Справжня популярність до молодого письменника прийшла вже після публікації роману «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» («Посмертні записки Піквіцького клубу») [184, с. 45–48].

Українські автори звернулися до досліджуваного жанру принагідно – на хвилі моди на «фізіологічні нариси». Літературознавці схильні вважати, що в російській літературі цей жанр був започаткований авторами згаданого вище альманаху «Наши, списанные с натуры русскими» О. Башуцького. До речі, саме в альманасі О. Башуцького Г. Квітка-Основ'яненко опублікував «фізіологічний нарис» «Знахарь», проілюстрований Т. Шевченком. У цьому творі зображено звичне для українського села першої половини XIX ст. явище – знахарство. Український письменник іронізує, вважаючи знахарів шахраями й дурисвітами: висміює знахарські прийоми та методи лікування, особливості пошанування знахарів неосвіченими селянами, яких знахарі-

«відуни» використовують у власних цілях [199, т. 7, с. 212–230].

Сучасний дослідник Ю. Голубицький виділяє наступні ознаки «фізіологічного нарису»: відсутність сюжету в традиційному розумінні слова; принцип локалізації дії; статистично точні дані про зображувані місцевість, час та людей; ставлення до виховання, освіти, життєвих умов героїв як до основних характеристик; підвищена увага до соціальних типів та середовища; зображення життя в соціальному розрізі; тенденція до типізації зображуваного явища та намагання створити взірці-типи [111, с. 137]. Семіотичні коди Парижа, Лондона, Санкт-Петербурга склали осердя урбаністичних художніх світів «фізіологічних нарисів», в яких чи не вперше в світовій літературі об'єктом дослідження авторів ставав не лише мешканець міста, а й місто – живий організм зі складною організацією. Особливої ваги у «фізіологічному нарисі» набуває хронотоп міста, оскільки автор повинен зробити фотографічний і водночас багатовимірний знімок та з максимальною точністю відтворити часопросторові характеристики міського топосу. «Фотографії» Лондона та Санкт-Петербурга першої половини XIX ст., зроблені різноплановими митцями різного ступеня обдарованості, містять чимало спільних рис. Це й дає підстави зараховувати їх до жанрового різновиду «фізіологічних нарисів».

Візьмемо для прикладу описи торговиць у нарисах Г. Квітки-Основ'яненка «Ярмарка» та Ч. Діккенса «Greenwich Fair» («Грінвічський ярмарок») для аналізу принципу локалізації дії. В обох творах місця проведення ярмарків перетворюються на магнетичні центри, до яких прямують персонажі. У Ч. Діккенса передмістя Лондона Грінвіч навіть перебирає на певний час функції столиці. Мотив шляху пов'язаний в обох творах з іронічним описом транспортних засобів: «В коляске, нагруженной до невозможности шкапулками и подушками, уселись или уместились: Матрена Семеновна с Фенюшкой рядом, наперед Миничка с женщиною, любимицею барыни и без которой она ничего не решала и не предпринимала. И как бы вы думали? Хотя коляска была с зонтиком, но всем этим четверем особам было пребеспокойно сидеть: внизу наставлено было много ящичков, так (с позволения Матрены

Семеновны скажу) ногам сидящих очень было накладно; а подушки, коими наполнена была коляска, делали большую тесноту и духоту...» [199, т. 7, с. 380]. Цей опис близький до Діккенсового, який пише про «подорож у фургоні, в супроводі тринадцяти джентльменів, чотирнадцяти леді, незчисленної кількості дітей і барильця пива» [519, р. 380].

Т. Возняк зауважує, якщо проаналізувати місто як семантичний текст, то можна спостерегти, що кожен із міських рівнів і кварталів має власне окреме значення та функцію [91, с. 42]. Справді, у досліджуваних творах столиця мислиться не як одне ціле, а радше як набір розрізнених елементів: кожному з них властиві певні функції, що набувають сенсу тоді, коли їх розглядати в єдності із людьми, які населяють той чи інший простір. Семіотичні коди Лондона та Петербурга, імпліцитно присутні у «фізіологічних нарисах» Ч. Діккенса, В. М. Теккеря, Є. Гребінки, творять водночас візуальні та історико-культурні тексти міст. Письменників цікавлять у першу чергу не центри столиць, а околиці, віддалені вулиці та провулки, брудні квартали, де на прикладі більшості міського населення спостережливий глядач може побачити життя таким, яким воно є.

В. Топоров, подаючи вичерпний перелік не-петербуржців, які долучилися до творення Петербурзького тексту, не згадує Є. Гребінку, що, вочевидь, є помилковим [412, с. 25]. Дослідження «міських тестів» українського письменника оминається й у розділі докторської дисертації В. Фоменко, присвяченому розгляду урбаністики в творах Г. Сковороди, І. Котляревського, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Куліша та І. Франка [434, с. 54–155]. Потребує деякої корекції твердження Ю. Голубицького, що тема міського побуту характерна саме для російського (вірніше – російськомовного) «фізіологічного нарису» [111, с. 30], оскільки превалювання урбаністичної тематики спостерігаємо також і у творах Ч. Діккенса та В. М. Теккеря.

У «фізіологічних нарисах» Є. Гребінки Петербург – це не Большой чи Невський проспект, а й частини міста, де існують вузькі вулички з дерев'яними будинками та дрібними магазинчиками з розбитими вікнами.

Український письменник не проводить зіставний аналіз міста з його одвічним суперником – Москвою, як то схильні були робити більшість його сучасників (В. Андросов, В. Белінський, М. Гоголь, І. Панаєв, П. Сумароков та ін.), навпаки, він досліджує місто, розділяючи його на окремі сегменти, «заново» відкриваючи місто для його мешканців. Так само і Ч. Діккенс умовно «розбиває» Лондон – так з'являються нариси про Скотленд-Ярд, Севен-Дайєлз, Монмут-стріт, Доктор-Коммонс, Темзу, Воксголл, парламент, Ньюгейтську в'язницю тощо. Є. Гребінка та Ч. Діккенс, досліджуючи той чи інший локус міського топосу, розглядають його в нерозривному зв'язку з мешканцями, відвідувачами певних закладів чи їх працівниками. Отже, застосовуючи типи локалізацій Ю. Манна стосовно різновиду хронотопу у творах згаданих письменників, слід вести мову про другий тип локалізації – громадське місце, яке виступає об'єднуючим фактором для людей, що репрезентують різні суспільні прошарки [277, с. 272].

Хоча у «The Book of Snobs» В. М. Теккерея акцентування на певному локусі відсутнє, явище «снобізму», яке яскраво описав письменник, можна віднести до третього типу локалізації, що базується на виділенні певних суспільно-характерних звичок чи звичаїв. Сам письменник дав таке визначення снобізму – негативній суспільній рисі, притаманній, на його думку, чи не всім прошаркам суспільства: намагання недалеких і обмежених вискочок дорівнятися до аристократичних «вершків суспільства», яке полягає в нерозсудливому копіюванні манер, звичок, тем для розмов, претензіях на право називатися освіченою та інтелектуальною людиною і т.ін. [184, с. 210]. Автор «The Book of Snobs» стверджує, що таке явище є цілком історичним; воно існує з давніх часів і саме тому його треба досліджувати: «У мене (і за цей дар я постійно себе хвалю з глибокою вдячністю) є око на Сноба. Якщо Правдиве є Красивим, тож Чудовим є й те, щоб вивчити навіть Снобізм; відслідковувати історію Снобів так, як деякі маленькі гемпширські песики вишуковують трюфелі; занурюватися суспільні завали і там натрапляти на багаті жили Снобізму» [617, р. 3].

В. М. Теккерей подає класифікацію снобів за приналежністю до суспільного прошарку, виділяючи снобів-королів, снобів-аристократів, снобів-військових, снобів-церковників, снобів-учених, снобів-політиків (з відповідними підвидами – снобів-вігів і снобів-консерваторів) і под. Схожу класифікацію хвальків пропонує Є. Гребінка у «фізіологічному нарисі» «Хвастун». Н. Крутікова припустила, що ряд моментів у творі вказують на те, що саме гоголівський Хлестаков з п'єси «Ревизор» був стимулом для відповідної типізації Є. Гребінки у цьому творі [235, с. 137–138]. Письменник вирізняє хвальків мисливців, «літераторів» (у значенні «знавців літератури»), військових, аристократів, ловеласів тощо. Важко не побачити й однакового глузування над дилетантами від літератури, які вважають себе винятковими професіоналами та здатні оцінити будь-який художній твір [120, т. 3, с. 456; 617, р. 69–72].

У «физиологических заметках» «Провинциал в Петербурге» Є. Гребінка подає столицю Російської імперії очима провінційних візитерів, які зверхньо і насторожено ставляться до петербуржців, вбачаючи різні підступи автохтонів, та з наполегливістю дилетантів «всотують» культурні явища [120, т. 3, с. 425–436]. Схожу ситуацію «культурного шоку» спостерігаємо в сатиричному етюді В. М. Теккерей «The Sights of London» («Лондонські видовища»), який теж можна вважати «фізіологічним нарисом» [583]. Головний герой Голя Мафф – літній чоловік, який на запрошення сина приїжджає до Лондона. На Великдень люблячий дідусь вирушає разом зі своїми п'ятьма внуками подивитися на видовища міста – і це стане для нього неймовірним потрясінням.

Справжнім шоком для Маффа стають діорами, експоновані в спеціальній будівлі в лондонському Ріджент-парку в 1832 р., дизайнером якої був знаний англо-французький художник А. Ч. Пагін [629, р. 284–286]. Перша діорама була створена Л. Ж. Дагером, відомим винахідником фотографії; її виставили в Парижі в 1822 р. й вона мала сенсаційний успіх серед відвідувачів. Опис реалістичності діорами у творі В. М. Теккерей не є перебільшенням,

оскільки деякі тогочасні мистецтвознавці та журналісти навіть дорікали Л. Ж. Дагеру за надмірну, на їхню думку, натуралістичність для досягнення декоративного ефекту та максимально точного відтворення. Це враження на глядачів, як відомо, досягалося завдяки особливому розташуванню полотен величезних розмірів, а також світловим та звуковим ефектам [396, с. 13–14].

У творі В. М. Теккерей Маффа та його внуків приголомшують картини то зловісно порожньої, то наповненої богомольцями церкви, до того ж із виразними готичними мотивами; жахає висока гора під час громовиці та діорама Лісабонського землетрусу. Вражає провінціала-рояліста й музей воскових фігур мадам Тюссо: особливо непокоїть чоловіка «хворобливий» вигляд членів королівської родини, а також фігури ключових постатей Великої Французької революції – Ж.-П. Марата, М. Робесп'єра та відомих убивць (характерно, що «християнин» Мафф не розрізняє згубників і лідерів політичного клубу якобінців). М. Блум зауважує, що Мафф відвідав популярні серед тогочасного столичного загалу видовища, а не, скажімо, елітарні Британський музей чи Національну галерею, намагаючись догодити допитливим онукам [503, р. 16]. Утім, В. М. Теккерей через реакцію свого вигаданого персонажа показує нікчемність подібних атракціонів, здатних вдовольнити лише невібагливі естетичні смаки.

Як і Мафф, провінціал із нарису Є. Гребінки теж намагається потрапити у всі визначні місця столиці, однак обирає переважно наукові чи музейні установи, нехтуючи популярними атракціонами, які так любляють петербуржці. Елітні заклади важливі для провінціала – у розмовах із місцевими жителями можна «заробити» собі реноме освіченої та всебічно розвиненої людини: «Провинциал делает свои обзоры более сам, втихомолку, не очень разглашая об этом; он совестится своего неведения, осматривает с любопытством дикаря разные удивительные предметы и после, в беседе, громко говорит о них, надеясь поразить слушателей своей образованностью, говоря о Румянцевском музее или о золотом самородке Горного института и тому под., и очень удивляется, если петербуржцы не замечают его умной речи и

продолжают говорить о голландских вафлях, ученых блохах и народных зрелищах» [120, т. 3, с. 426]. Отже, письменник вказує на обмеженість і провінціалів, і жителів столиці, типізуючи обидва образи.

У «фізіологічному нарисі» часто присутні екскурси в історію міста. Так, Є. Гребінка зауважує, що описувана ним Петербурзька місцевість була колись кращою частиною міста. Тут був палац Петра Першого, жили високі вельможі, але через свою віддаленість район з часом став осідком для бідних [120, т. 3, с. 392–393]. Такі райони «досліджує» і Ч. Діккенс, нерідко звертаючись до історико-культурних фактів, пов'язаних з тим чи іншим топосом: «Севен-Дайелз! Місце пісні й поезії – перших поетичних спроб і останніх слів на смертному одрі: воно освячене іменами Кетнача і Піттса, іменами, в яких зазвучать голоси костермонгерів і шарманщиків, коли журнали за пенні витіснять пісеньки за пенні, а смертну кару відмінять!» [519, р. 42]. Опис міста подано як запис з путівника чи подорожній нарис, автор якого наповнює емоціями та історичними алюзіями кожний рядок. На підставі таких описів Н. Михальська переконливо стверджує, що Ч. Діккенс є одним із перших англійських письменників-урбаністів [289, с. 15]. Можна також висувати про те, що і Є. Гребінка після М. Гоголя став другим українським письменником-урбаністом, який детально дослідив столицю метрополії.

Т. Сільман запропонувала власний термін – «діккенсівський» ландшафт – для позначення особливого психологічного тла, на поверхню якого проступають диференційовані особистості, класифіковані за професіями чи районами проживання [377, с. 16]. У Є. Гребінки та Ч. Діккенса ці постаті, як правило, є репрезентантами бідних верств населення, що надає творам особливого соціального потенціалу. Утім, не слід обмежувати образосферу «фізіологічного нарису» лише представниками знедолених прошарків, оскільки автори «фізіологічних нарисів» акцентують як на спільному, так і на відмінному в описах різних «людських типів»: «Вся галерея перед лавками была наполнена публикою всех трех родов: высшею, среднею и мелкою, а все же публика; как иначе назвать? Различить их можно было только по убранству,

высокому, смешанному, низкому; но каждое лицо из всех сил трех публик совершенно было уверено, что оно одето и лучше и пристойнее всех и что общее внимание всей толпы обращено только на него; а оттого каждое лицо старалось выказываться, манерилось, франтило, не думало ни о ком и не смотрело ни на кого» [199, т. 7, с. 388].

Для «фізіологічного нарису» властива в'їдлива авторська іронія, яка часто наближена до сатири: письменник ніби стоїть над натовпом, пильним поглядом вдивляється у всіх і кожного й, помічаючи якісь хиби, поспішає їх охарактеризувати. Кожен «фізіологічний нарис» має «власні» типові образи, топоси та ситуації. Перефразовуючи концепцію літератури І. Тена, можна говорити про тріаду «образ – топос – тема» стосовно цього жанру, а також про намагання дотримуватися точного відтворення характерів у досліджуваних творах. Як бачимо, до фокусу уваги письменників потрапляють звичайні міщани, слуги, торговці з дрібних магазинів та лихварі, власники готелів і заїжджих дворів, візники карет, омнібусів та кебів, парламентарі, рантьє, актори з аматорських театрів та цирків та їхні глядачі, відвідувачі пабів та благодійних банкетів, підсудні, судді та ін. Для «фізіологічного нарису» Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, Ч. Діккенса, В. М. Теккерея характерним є переважання достовірності над художнім вимислом, а також підвищена деталізація зображення різноманітних соціальних явищ та типів, властивих сучасним їм суспільствам.

## **Висновки до розділу 2**

Отже, у повістях і малій прозі українських письменників першої половини – середини ХІХ ст. спостерігаємо творчу модифікацію апробованих жанрових взірців та спроби творення власного національного жанрового полотна.

У повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка» спостерігаємо творче переосмислення сюжету, образів-характерів, теми та мотивів із роману В. Скотта «The Heart of Mid-Lothian». Відкинувши поєднання історизму та



романтизму, що є характерним для твору шотландського романіста, український письменник поєднує романтичну основу просвітницької повісті «Козир-дівка» з притаманним йому моральним дидактизмом.

В романтичній прозі українських письменників експлікуються характерні традиційні образи народних месників і бунтарів. Так, традиційний образ Гаркуші активно використовувався в українській літературі першої половини – середини ХІХ ст. (В. Наріжний, О. Сомов, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Стороженко), що, ймовірно, було спровоковано його типологічною спорідненістю з постаттю Роба Роя, популярного за однойменним романом В. Скотта. Тому не слід виключати можливого впливу В. Скотта на В. Наріжного та Г. Квітку-Основ'яненка, оскільки в досліджуваних творах є очевидними подібності в конструюванні образів «благородних розбійників». У творах Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка та Т. Шевченка розбійники «еволюціонують», пройшовши шлях від бунтарства до примирення з владою.

В той же час українські письменники не були некритичними реципієнтами вже готових жанрових моделей: окремі їхні твори засвідчують чітке розрізнення між справжніми високохудожніми взірцями красного письменства та окремими низькопробними творами масової літератури. Простеживши пародійні прийоми, застосовані Г. Квіткою-Основ'яненком та Джейн Остен, вважаємо, що метою пародіювання топосу готичного замку в російськомовній повісті «Герой очаковских времен» та в романі «Northanger Abbey» була критика поширених серед невибагливих читачів «сентиментально-готичних» романів, викликана поверховим використанням стереотипних поетикальних засобів.

Типологія відьомства в художніх творах М. Гоголя, О. Сомова, Г. Квітки-Основ'яненка, Антонія Погорельського, В. Г. Айрленда, Дж. Готта, В. Скотта підтверджує суголосність у зображенні наступних аспектів: рецепції етнічних стереотипів у образах відьом, семантиці відьомського шабашу та функціях фамільяра. У літературних образах відьом відображено суспільне сприймання циганок і єврейок як чаклунок, спровоковане поширеним серед

них ворожінням. Мотив випадкового потрапляння людини на відьомський шабаш, який розгорнуто у прозових творах «Gondez the Monk...» В. Г. Айрленда, «Пропавшая грамота» М. Гоголя, «Киевские ведьмы» О. Сомова оприявнює народні уявлення про відьомські оргії. В образах фамільярів – помічників відьом і відунів – бачимо поєднання двох мотивів: перевертання демонів на тварин і людей та зв'язок інфернального світу з відьмою або грішником. Особливого семантичного смислу набуває образ фамільяра в подібі чорного kota. У прозових творах Г. Квітки-Основ'яненка, Антонія Погорельського, М. Г. Льюїса підкреслено залежність володаря від свого фамільяра, який, допомагаючи, часто призводить до смерті.

М. Г. Льюїс і Г. Квітка-Основ'яненко в «кримінальній» прозі відстоюють етичну проблему людської слабкості, вразливості душі перед пристрастю, вродженої здатності помилятися. Центральним мотивом їхніх творів «The Monk: A Romance» і «Ложные понятия» є мотив злочинної пристрасті, який виступає і сюжетотворчим чинником: стрижнем є конфлікт між бажанням брата вдовольнити свою хіть і етично-соціальними та релігійними нормами, які накладають заборону на цей злочин. Ядром структури міфологічного мотиву інцесту є антигерой, приречений учинити злодіяння супроти загально-визнаних норм і законів. Типологічно сюжети роману «The Monk: A Romance» та повісті «Ложные понятия» підпорядковані архаїчному міфіві про марність набуття справжнього знання. Після інцесту або спроби його вчинення, головні персонажі приходять до усвідомлення самообману, що спричинив їхнє падіння та погибель. Мотив інцесту між братом і сестрою в художній літературі, зокрема в літературі романтизму, має принципову відмінність від вираження традиційного Едіпового «сценарію» (вбивство батька й одруження з власною матір'ю), яка полягає в специфіці соціокультурної інтерпретації.

У творчості Г. Квітки-Основ'яненка можна спостерегти зародження цілком нових для української літератури жанрових різновидів фейлетону – фейлетону-листа, театрального фейлетону і фейлетону-рецензії. У фейлето-

нах Г. Квітки-Основ'яненка та В. М. Теккерей можна зауважити збіжну непримиренну позицію авторів до низькоякісних творів масової літератури. Письменники різко реагують на девіантні процеси в літературній і публіцистичній творчості своїх сучасників, наголошуючи на необхідності дотримання високих стандартів художнього слова. Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, Ч. Діккенс, В. М. Теккерей у «фізіологічних нарисах» намагалися відобразити точну й фактологічно насичену картину образів і звичаїв, «беручи» їх із повсякденного життя. Цей жанр є своєрідним попередником майбутніх соціологічних досліджень, а також майбутніх прозових жанрів, які вписуються у парадигму реалізму XIX ст. Важливим конститuentом художнього світу досліджуваних «фізіологічних нарисів» є хронотоп, особливо урбаністичний хронотоп, в якому сконцентровано увагу на географічному просторі зображуваних топосів і локусів.

## РОЗДІЛ 3. РОМАН В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ КІНЦЯ XVIII – СЕРЕДИНИ XIX СТ.: ПОЕТИКА, ТИПОЛОГІЯ ТА МОДИФІКАЦІЇ

### 3.1. Специфіка жанру крутійського роману (Г. Квітка-Основ'яненко, В. М. Теккерей)

Крутійський роман належить до тих прозових жанрів, які часто важко «вписуються» в парадигму крутійства як соціокультурного феномена. Загалом зображення крутійства в літературі можна визначити як намагання письменника в «несерйозній» формі акцентувати на хибах та вадах суспільства, оскільки шахраєві не потрібно піклуватися про своє моральне обличчя чи дотримуватись суспільних правил чи умовностей. Тож фактично всі літературні епохи мають «свої» крутійські твори<sup>21</sup>, які часто є реалістичним відображенням повсякденного життя різних суспільних прошарків.

Роман «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» (1841) Г. Квітки-Основ'яненка часто розглядали в контексті російського крутійського роману. С. Зубков пояснював звернення до жанру роману свідомим прагненням Г. Квітки-Основ'яненка реабілітувати жанр побутоописового роману, нібито скомпрометованого пікарескою «Иван Иванович Выжигин» (1829) Ф. Булгаріна [178, с. 15]. Ще за життя письменника критика вбачала у романі українського письменника вплив європейського крутійського роману, насамперед «L'Histoire de Gil Blas de Santillane» («Історія Жиль Блаза з Сантильяни») (1715–1735) французького письменника і перекладача А. Р. Лесажа. Є. Сохацька, розглядаючи творчість Г. Квітки-Основ'яненка в контексті просвітительського реалізму, вважає його роман авантюрно-нравоописовим. Композиція роману, на думку дослідниці, має багато спільного як із західно-

<sup>21</sup> Попри наявність значної кількості розвідок про крутійський роман, спостерігається певна різнополярність поглядів на природу цього жанру [458, с. 163–164].

європейським просвітительським романом (твори Д. Дефо, Г. Філдінга, Т. Смоллетта та ін.), так і з російським (романи М. Чулкова. О. Ізмайлова, В. Наріжного) [393, с. 22]. Типологічну спорідненість «Российского Жилблаза» та «Столбикова» обґрунтував П. Михед, означуючи обидва твори як російську нравоописову прозу [290, с. 20]. Сучасна дослідниця В. Трофименко поряд з ознаками роману подорожі та філософського роману зауважує у творі українського письменника всі ознаки пікарески: форма оповіді – записки головного героя про своє життя з дитинства і до сьогодення, мотив виховання, розкриття моральних вад людей, прийняття суспільних прав як даність [415, с. 14]. Як бачимо, досі роман «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка розглядали або в контексті російського крутійського роману, або англійського просвітницького роману XVIII ст. Актуальним видається аналіз крутійського роману українського письменника в контексті сучасної йому європейської пікарески, зокрема, англійської, яскравим прикладом якої є роман «The Luck of Barry Lyndon» («Талан Баррі Ліндона») (1844) В. М. Теккерея<sup>22</sup>.

На основі найзнаковіших досліджень жанру крутійського роману можна виокремити основні його риси: 1) пікаро сам веде оповідь у формі автобіографічних записок чи своєрідної сповіді, що є чітко конструйованими і пов'язаними між собою епізодами; 2) головний герой є вигнанцем у сучасному йому світі чи певному суспільному прошарку; 3) якщо в класичному романі виховання домінуючим є мотив виховання, то в крутійському – мотив антивиховання; 4) пікаро (навіть якщо це і збіднілий дворянин) виконує, як правило, роль слуги / денщика / дворецького, що допомагає показати таємниці своїх господарів та їхнє справжнє, а не позірне життя, а також певні вади тогочасного суспільства; 5) пікаро – пристосуванець, він не прагне змін у суспільстві, для нього головне – відшукати власне місце, де б не було злиднів

<sup>22</sup> Роман також відомий під іншою авторською назвою – «The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.» («Мемуари Баррі Ліндона, есквайра»).

і турбот; б) пікареска є своєрідним історичним документом, літописом доби.

Досліджувані романи Г. Квітки-Основ'яненка та В. М. Теккеря написані у формі автобіографічних записок. Фіктивні автори акцентують свою увагу на виключно важливих подіях власного життя, вихоплюючи окремі епізоди й організовуючи текст за принципом серіальності. Життя пікаро – це черега злетів і падінь, історія декадансу героя, який за інших умов міг би реалізувати себе в достойніший спосіб. «Економічний фактор» також є важливим, оскільки, як переконливо зауважує Дж. Майоріно, «крутійський роман був породжений бідністю, яка виснажувала особисту та суспільну енергії в гонитві за економічне виживання» [570, р. 14].

Недосконалі закони, підступне та корисливе оточення виштовхують головних персонажів за межі звичного для них життя. Так, відсутність освіти, виховання та й поняття про суспільні чи етично-моральні норми формують у Столбікова з роману Г. Квітки-Основ'яненка викривлене сприйняття навколишнього світу. Чоловік не є «своїм» для офіцерів і чиновників, коли перебуває на службі в губернатора й виконує обов'язки намісника дворянства. Зрештою, чужим він стане для майбутніх підлеглих, для користолюбної та владної дружини та для своїх дітей.

Баррі Ліндон з роману «The Luck of Barry Lyndon» є вигнанцем серед своїх земляків, які змолоду називають його «Реймонд-англієць». Баррі постійно підкреслює свою зневагу до ірландських сквайрів та орендаторів, яку йому привила мати. Головною метою його життя стає входження у високе англійське товариство. Баррі Ліндона не зупиняє той очевидний факт, що сумнівний титул шевальє де Баллібарррі та й інші атрибути знатного дворянина є лише антуражем.

Розглянемо детальніше мотив антивиховання, який розгортається в романах Г. Квітки-Основ'яненка та В. М. Теккеря. Персонажа із сатиричного роману «Жизнь и похождения...» – Столбікова – важко схарактеризувати однозначно: він не подібний ні на мандрівного лицаря середньовічного роману, ні на волоцюгу класичного крутійського роману, хоч постійно перебуває

в дорозі й у мандрах. Як зазначила Н. Бернадська, «його портрет змальовано гротескно, а внутрішній світ – суперечливо» [42, с. 52]. Страждання Столбікова починаються ще змалку: він залишився сиротою, його опікуном з порушенням закону призначили далекого родича – жорсткого і хитрого чоловіка, що не переймався вихованням малого Петра і думав лише про те, як отримати найбільший прибуток від помістя Столбікових. Цілком зрозуміло, що сирота міг би отримати гарну освіту, якби його опікун не турбувався лише за власний добробут.

Перебування в пансіоні мусьє Філу нічого не дає хлопчині – він лише розвинув свою пристрасть до злодійства [199, т. 5, с. 55–56]. В пансіоні він практично не отримує жодних знань, натомість опановує «мистецтво» красти та брехати. І це не дивно, адже мусьє Філу вбачає у своїх учнях лише стабільний прибуток і тому «економно» організовує свій заклад: вчителів запрошено у п'ять разів менше, ніж потрібно; історія, малювання, геометрія та географія є цілком «непотрібними» предметами; словесність і закон віри викладатимуться, коли учні стануть старшими. Все ж, попри зневагу до православного християнства, у пансіоні шанують усі церковно-календарні свята, бо за ці дні не потрібно платити вчителям. Особливе захоплення викликають у Столбікова нестрогі правила, які панують у пансіоні, – норми, якими юнаки ХІХ ст., на його думку, вже не матимуть можливості насолодитись. Інспекцію пансіону перетворено директором на вдалу розіграну виставу зі «старанними учнями», екзамен – на ту ж виставу із розписаними та зазубреними напам'ять ролями [199, т. 5, с. 47–52].

За п'ять років навчання (на рік було не більше 50 навчальних днів!) Столбіков здобув дуже мізерні знання: «Говорить по-французски мы все были мастера, но мы болтали только необходимые слова, а разговора ни вести, ни понимать не могли. В арифметике я не пошел далее умножения... Российская грамматика ... ох уж мне эта грамматика!.. по моему разумению, самая пустая наука!..» [199, т. 5, с. 54]. Зрозуміло, що після такого навчання хлопець став цілковитим невігласом, який зі зневагою ставиться до наук, але має

все-таки намір вдосконалити їх [199, т. 5, с. 55].

Сатиричний образ мусьє Філу, керівника приватного пансіону для юнаків-дворян із роману Г. Квітки-Основ'яненка, є одним із багатьох виступів автора проти французів. М. Сумцов зауважив, що «французи – вихователі російського юнацтва, гувернери та гувернантки, у творах Квітки є неуками й пошляками» [399, с. 206]. Як вже йшлося, Філу розглядає свій освітній заклад виключно як можливість витягувати гроші з гаманців батьків своїх учнів. Для нього пансіон – це вдалий бізнес-проект, а найуспішнішими є ті учні, які приносять найбільшу грошову вигоду. Портретна характеристика цього образу вказує на його шахрайські нахили: «...мужчина ражий и рыжий, красно- и толстощекий; глаза серые, блистающие и бегающие весьма проворно» [199, т. 5, с. 35]. Столбіков, перед тим як стати вихованцем пансіону, має певні упередження щодо тих, кого називають «мусьє». Справа в тому, що колись його покійна мати «замовила» кухаря-іноземця з Москви, який виявився не лише нікудишнім куховаром, а й великим п'яницею [199, т. 5, с. 36].

Письменник послідовно й детально описує усталені серед учнів пансіону звичаї, наголошуючи на тому, як саме Філу псував моральне обличчя юнаків і занедбував їхнє навчання. Причина такого нехлюйського ставлення до своїх обов'язків, на думку автора, у тому, що директор пансіонату зневажає росіян і навіть вважає російських дворян нижчими за звичайних французів, бо вони не вміють добре говорити французькою, а про те, що росіяни можуть дорівнятися до французів, не може бути й мови. Необхідно зауважити, що Г. Квітці-Основ'яненку, людині, яка добре знала про проблеми управління навчальними закладами, йшлося не лише про схожих на Філу французів-невігласів, а й також про серйозні концептуальні засади подальшого розвитку освіти.

Сучасні дослідники історії педагогіки в імперській Росії підтверджують тогочасні побоювання письменника: «У кращому разі майстри грамоти та вчителі-іноземці давали навички, необхідні для глибшої освіти в інших навчальних закладах або самоосвіти. В гіршому ж одні залишали учням лише



вміння поставити підпис і прочитати Псалтир, а інші – вставити в розмову іншомовну фразу чи слово» [11, с. 290]. Таким чином, проблема, яку художньо досліджує український письменник, загалом не була чимось незвичним для тодішньої системи освіти, а «навмисно часті згадування на сторінках роману про те, що в ньому змальовані люди і події XVIII століття, і нерідко наведені автором паралелі з віком «нинішнім», в якому нібито в корені змінилися і звичаї і поняття, не можуть ввести в оману» [235, с. 119].

Як патетично зауважує Г. Квітка-Основ'яненко, вихованці пансіону мусьє Філу все ж позбулися «іноземних помиїв, приправлених цукром», адже російську кров жодним чином не можна перетворити на «іноземну мікстуру». У серцях випускників залишилося все, що асоціюється в письменника з «російством» – чистота, благородство, розважливість, молодецтво. Показово, що автор засуджує Філу не лише за потакання моральній деградації вихованців, за те, що в пансіоні учні практично нічого не навчилися, а за пропаганду «жахливих» і «крамольних» ідей французького республіканізму про свободулюбовство та неприйнятні для офіційних кіл Російської імперії думки, що всі люди народжені вільними й самі повинні влаштовувати власну долю.

Як і Столбіков, Ліндон є малоосвіченим і з такою ж зневагою відгукується про навчання. Світське виховання виявляє у Баррі «найкращі таланти» – до танців і читання бульварної літератури. І хоча він не збирається вдосконалювати граматику, але, подібно до Столбікова, ненавидить вивчення мов: «А щодо нудотної граматики, грецької, латини та іншої мізерії, то я їх з ранніх пір не переносив, і стверджував безпомилково, що ці науки мені не потрібні» [616, р. 17]. Баррі з погордою ставиться до всяких учених (на зразок «неоковирного, витрішкуватого товстуна, доктора Джонсона», визначного англійського письменника та лексикографа), які, проте, так і не змогли перевершити його у «вченості» та манерах, верховій їзді, музиці, фехтуванні та знаннях про бійцівські півні. Надалі Баррі Ліндон покращуватиме лише своє вміння шахраювати та грати карти, на все життя зберігши відразу до навчання, що тривало всього шість тижнів.

Як справжні пікаро, Столбіков і Ліндон змінюють чимало ремесел, які й є своєрідними «дверима» до різних суспільних прошарків. Як зауважив А. Штейн, для крутійського роману характерна своя песимістична філософія, яка розкриває в людях нищість, підлість, егоїзм і продажність [473, с. 102]. Попри неохоту (та, зрештою, й непридатність) до військової служби, Столбіков з волі опікуна розпочинає військову кар'єру та відразу показує свою недалекість, невігластво й тупість. Так, через його байдужість гинуть всі пацієнти довіреного йому лазарету. Не зважаючи на це, Столбіков отримує чин сержанта, пред'явивши атестат з пансіону, в якому описано усі його «неймовірні» успіхи в навчанні, а вдале посередництво в «сердечних» справах генерал-аншефа сприяє його підвищенню. Інші офіцери не сприймають його, постійно принижують, проте навряд чи є морально вищими за нього. Після відставки пікаро пробує себе на державній службі – він виконує обов'язки квартального й «знайомиться» з корупцією на найнижчому рівні. Згодом він пізнає прогнилість чиновників, виконуючи функції особистого секретаря при губернаторові. Столбіков запізнається з різними поміщиками, обіймаючи в їхніх помістях посаду управляючого. Г. Квітка-Основ'яненко презентує в романі ряд типажів, які характеризують епоху правління Катерини II. Ці образи втілюють наступні людські вади: мшелоїмство, вільнодумство, «підкаблучництво», марнославство, схильність до наклепів. Показовим є ставлення автора до поміщика, який є лібералом і безуспішно намагається привити своїм кріпакам вольтерівські ідеї рівності та братерства. Саме про такий тип дворян писав історик В. Ключевський: вони були іноземцями за кордоном, але через свої «екзотичні» ідеї не сприймалися на батьківщині, яка була для них чужиною [211, т. 5, с. 167–168].

Таку ж зміну ролей пікаро бачимо в романі В. М. Теккерей: Баррі Ліндон змушений завербуватися в англійську армію й потрапляє у вир Семилітньої війни: звичайним солдатом бере участь у битвах і служить денщиком у п'яниці-капітана, шпигуючи й плетучи інтриги водночас. У романі акцентовано на злигоднях військових, які повинні проливати кров не за батьківщину,

а за імперські амбіції. Знецінення людського життя, зневага до особистості, повсюдна антигуманність і аморальність (показовими є епізоди обкрадання щойно вбитих однополчан, підпалу помешкання мирного населення п'яними солдатами та дикунським звичаєм дітовбивства під час епідемії), які панують у прусській армії, часто здобуваються на критику навіть циніка Баррі, який згодом зробить блискучу кар'єру професійного європейського картяра й шулера, прибравши собі титул шевальє Редмонда де Баллібаррі. Цікаво, що після вигідного одруження Ліндон успішно потрапляє аж до британського парламенту. Завдяки цим перипетіям долі головного персонажа читач знайомиться як із злиденним і важким побутом найманців прусської армії, так і з розкішним розпусним життям європейських королівських дворів. У романі своєрідно реалізовано мотив переодягання, що є характерним для барокової пікарески, – Баррі змінює мундир найманця на помпезний одяг жигана, щоб через багато років розгульного життя знову змінити його на лахміття в'язня.

З огляду на присутність у досліджуваних романах великої кількості історичних маркерів, варто розглянути їх детальніше. У підзаголовку до роману «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах» Г. Квітка-Основ'яненко зазначає – «Рукопись XVIII века», презентуючи одразу авторську настанову про час подій. Отже, головний герой дивиться на другу половину XVIII ст. з перспективи нового XIX століття. Описуючи знакові події свого життя, він згадує історичні події та постаті, правдиво показує різні прошарки російського суспільства: дворян, військових, судочинців, намісницьку адміністрацію та дрібних чиновників.

Сучасні історичні дослідження підтверджують чимало епізодів з роману. Так, Є. Кунц пише про глибоку бюрократизацію російського життя, викликану незнанням законів та указів місцевою владою, а типовою ознакою чиновництва, починаючи від земських судів і закінчуючи вищими імперськими інстанціями, стало хабарництво [243, с. 9]. Як вже йшлося вище, у романі Г. Квітки-Основ'яненка описано корупцію наглядових органів опіки, низький рівень освіти та виховання в приватних пансіонах, недолугість вій-

ськових чинів, продажність губернської влади та підкуп виборців.

В уривках з другої редакції роману, в якій Столбіков введений під прізвищем Пустолобова, докладно описано його знатне походження (вони, проте, не ввійшли до кінцевої редакції твору). Петро Пустолобов стверджує, що його рід є найдревнішим і, відповідно, найблагороднішим у Росії. Вже з X-го століття, з часів Володимира Великого, думний боярин Пузослав, якого також прозивали Пустолобом за його «кмітливість», втілює в собі «визначні» якості: невігластво, лінь, непридатність до військової справи, зажерливість. В останньому слові Пузослава дітям письменник пародіює «Поучение» («Повчання») Володимира Мономаха, яке, як відомо, не має аналогів у європейських літературах [257, с. 146–147].

Володимир Мономах написав послання не лише своїм синам, а й нащадкам, у ньому презентовано ряд настанов різного плану – від дотримувannya християнських чеснот до господарських порад. Автор закликає до благочестя, смирення, любові до праці та до щедрості, до захисту та опіки над бідними та нужденними. Він наголошує, що лінощі породжують усе нерозумне, а прикладом ученості та жаги до знань називає свого батька Всеволода I Ярославовича, який самостійно вивчив п'ять іноземних мов [344, с. 217]. Тож «Поучение» Володимира Мономаха є моральним і політичним кодексом, у якому провідною є ідея про особисту відповідальність [74, с. 296]. У своїй промові Пузослов теж звертається і до сучасників, і до нащадків. Найголовнішою запорукою продовження свого славетного роду він вважає гастрономічні пристрасті Пустолобових і відсутність праці – чи то фізичної, чи розумової. Боярин радить при виборі дружини дивитися передусім на її багатство й примножувати його. Служба шкодить здоров'ю, а тому слід шукати вигоду там, де без особливих зусиль можна отримати зиск. Якщо Мономах радить у господарстві і під час військового походу не перекладати обов'язки на інших, то у Г. Квітки-Основ'яненка боярин радить з метою уникнення можливого покарання всі повинності перекладати на підлеглих. Якщо в «Поученні» вченість звеличена, то тут Пустолобов радить замість написання вчених

праць з'їсти багато страв і суворо наказує «не вдаватися в науку».

Поради Пузослова нагадують подекуди жорстокі приписи відомого середньовічного «Домостроя», з яким їх зближує цинічний практицизм. Оцінку дослідника В. Колесова про цей трактат можна застосувати і до настанов персонажа Г. Квітки-Основ'яненка: «Етика побуту придушує тут високі моральні вимоги, викладені у взірцях такого жанру, приміряє їх до фактів буденного життя і тим самим зводить до рівня етичної норми те, що раніше вважалося високою доброчесністю» [220, с. 307].

Прототипом для персонажа Баррі Ліндона з пікареского роману В. М. Теккерея був англо-ірландський авантюрист Ендрю Робінсон Стоуні-Боуз (1747-1810) та історія його життя [529]. В. М. Теккерей, як і Г. Квітка-Основ'яненко, розпочинає крутійський роман з розповіді головного героя про свій родовід. Показово, що Баррі гнівно відкидає дворянські претензії інших знатних ірландців, адже лише його рід був найзнатнішим на острові, а може й у всьому світі. Утім, аристократичний рід згубили ті боягузи, які не наважились дати відсіч Ричарду II під час походу 1394 року або Лорду-протектору Оліверу Кромвелю під час придушення Ірландського повстання 1641 року. Оповідач не засуджує своїх предків за те, що вони зрадою чи обманом примножують свої статки, наприклад, Саймона, який переходить на бік Ричарда II і воює проти своїх. А полковник Ліндон з армії О. Кромвеля започатковує нову династію, відібравши на правах завойовника чуже родове помістя й винищивши своїх ірландських ворогів. У гіркій образі на ірландців закорінена «національна гордість» Баррі Ліндона, що є рівнозначною писі за древній рід. Проте якби його предки не пішли на колаборантський союз з англійським каральним загоном супроти своїх співвітчизників, то й не відбулося б занепаду роду. Такого безсумнівного факту оповідач воліє не помічати, як і того, що його пращур з'явився на світ у неосвяченому церквою шлюбі. Батько Баррі для отримання спадку відмовляється від релігії батьків і приймає англіканство, а задля милості англійського короля навіть дає окупаційній владі покази проти власного брата Корнелія.

Такий екскурс у минуле схожий на поважний історичний документ епохи, який засвідчує справжню ціну дворянським родам. Як і їхні предки, пікаро Столбіков і Ліндон не прагнуть повернення минулого «гучного імені» для своїх родин, відродження їхньої побляклої слави. Вони активно пристосовуються до нових умов, віртуозно поєднуючи власну дворянську гординю з вимушеними заняттями, що гідні простолюду. Зрештою, вони відмінно виконують і не притаманні їм ролі: Столбіков вдало керує маєтками, Ліндон демонструє відвагу на війні й підступно одружується заради майбутнього розкошування.

Близькими за своєю суттю є й описи того «містка», яким пікаро на завершенні своїх тріумфальних шляхів сходження на дворянський «олімп» потрапляють до «благородного товариства», – провінційні вибори. Дружина Столбікова заради втілення особистих честолюбних і корисливих мрій влаштує справжню рекламну кампанію під час виборів предводителя дворянства та підкупом і інтригами домагається успіху. Так само підкупом (у «кампанії» були задіяні всі шинки містечка Тіпплтона) здобуває собі омріяне місце в британському парламенті Ліндон [616, р. 246].

Отже, порівняльний аналіз романів «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка та «The Luck of Barry Lyndon» В. М. Теккеря дозволяє стверджувати про типологічну спорідненість крутійського роману українського письменника з відповідним взірцем англійської літератури досліджуваного періоду.

### **3.2. Міфологічний код романів виховання «Аристион, или Перевоспитание» В. Наріжного та «The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy» В. М. Теккеря**

Цікавим постає питання типології українського та англійського роману виховання першої половини – середини XIX ст., зокрема на матеріалі тво-

рів «Аристион, или Перевоспитание» (1822) В. Наріжного та «The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy» (1848–1850) В. М. Теккеря.

Досліджувані романи зараховуємо до жанру роману виховання, взявши до уваги ключові положення літературознавців М. Бахтіна, С. Гайжюнаса, В. Зарви та інших. М. Бахтін заперечував визначальність наявності сюжету про виховання для генологічного атрибутування твору чи навпаки, розширення характеристик жанру до присутності поширених у літературі мотивів становлення та розвитку головного героя. Взявши за вихідне положення саме становлення героя у зв'язку з конкретними історичними обставинами, М. Бахтін запропонував власну типологію роману виховання, яка не втратила своєї актуальності й сьогодні. Зупинимось детальніше лише на бахтінському визначенні дидактично-педагогічного роману<sup>23</sup>. Вчений зауважує, що в такому романі виховання закладено певну педагогічну ідею та зображено педагогічний процес виховання в повному сенсі цього слова [24, с. 330–331]. Саме такою є, на нашу думку, жанрова природа досліджуваних романів В. Наріжного та В. М. Теккеря.

Є. Мелетинський розглядає роман виховання як епічну «розробку» теми ініціації. Новочасну ініціацію героїв романів виховання дослідник бачить у зображенні їхнього зіткнення з живою дійсністю, в процесі якого виробляються і характер, і світогляд [285, с. 282]. В таких романах у центрі оповіді (розповіді) – молодий юнак, який часто завершує своє виховання пристосуванням до існуючих суспільних законів. Здійснити ритуал ініціації йому зазвичай допомагає наставник (не обов'язково руссоїстського типу), який, відповідно до власних ідейних установок, розмірено здійснює план виховання, що спирається на певну педагогічну ідею про те, яким чином виховувати юнака, щоб той зайняв у суспільстві гідне місце. В опозиції «вихованець – наставник» у конкретних образах оприявнюються архетипи героя та Мудрого Старого.

---

<sup>23</sup> Див. також підрозділ 4.1.

На нашу думку, в основу романів В. Наріжного та В. М. Теккеря покладено міф про неповне знання. Формою оприявлення цього міфу є діалог між двома суб'єктами знання, які є носіями якісно та кількісно різної інформації. У художній літературі зустрічаємо чимало сюжетів про пошук знання, його втрату, викрадення або ж дарування. У романах В. Наріжного та В. М. Теккеря набуття головними героями хибної інформації згодом виправляється через дарування вищого знання – відбувається заміна світоглядних парадигм.

Міф про неповне знання пов'язаний з так званим під-міфом про божественне походження людини, який передбачає передачу знань не по спадковості [357, с. 13]. Ідея про божественне походження в досліджуваних романах трансформована в неодноразові акцентування наставників головних героїв – майора Артура та вчителів Арістіона – на вищості дворян. Наприклад, в одній з повчальних бесід Кассіан висловлює ідею високого покликання свого співрозмовника так: «Род, к которому ты принадлежишь, ведет дворянство свое с давнего времени, а ты – я думаю – хорошо понимаешь, что это почетное звание обязывает дворянина. Этого недостаточно, что ты имеешь чин и знак отличия и милости царской: надобно украсить себя так, чтобы, отброся все титулы и украшения, всякой сказал: он природный дворянин; он добр, честен, умен, знающ!» [303, с. 94]. Кассіан виражає просвітницьке розуміння інституту дворянства: без належної освіти дворянин схожий на звіра, який навіть може знищувати собі подібних, якщо відчуватиме в собі силу. Для майора Артура з роману В. М. Теккеря смисл перевиховання племінника полягає в популяризуванні звичаїв і моралі лондонського дворянського товариства (саме з пропагандистською метою він щоденно відвідує клеверінгську церкву), у прищепленні почуттів гордості за древній рід і обраність. Майор, як і Кассіан, вважає, що дворянин повинен бути взірцем для інших, адже цього потребує священне почуття обов'язку [615, р. 466].

Відомо, що К. Г. Юнг виділив архетипи, які є найбільш вагомими для людини, – Матері, Дитини, Тіні, Аніми, Анімусу, Мудрого Старого.



Є. Мелетинський запропонував їх розглядати у відповідності до етапів процесу індивідуації, тобто виділення індивідуальної свідомості з колективного несвідомого [284, с. 6]. Отже, архетип Мудрого Старого є найвищим ступенем розвитку людини, особистість якої, остаточно відокремившись від колективного несвідомого, досягає психологічної цілісності. Утім, К. Г. Юнг найвищим і практично недосяжним ступенем психічного саморозвитку людини вважав Самість. Цілісність психіки досягається через об'єднання й примирення свідомої та несвідомої сторін душі й пов'язана з проявом архетипу Самості. Архетип Тіні – особистісне несвідоме – відкриває шлях до усвідомлення Аніми та Анімусу, пізнання яких здійснюється лише через сприймання осіб протилежної статі. Четвертим ступенем процесу індивідуації є архетип Мудрого Старого, який може усвідомлюватися чоловіками, а архетип Хтонічної Матері, відповідно, жінками. Ці чотири архетипи, за визначенням ученого, формують так звану четверицю – «шлюбний кватерніон», що є схемою найважливішого архетипу – Самості [488, с. 33].

Розглянемо один із ключових елементів міфологічної структури досліджуваних творів – архетипний образ Мудрого Старого. Цей архетип характерний для всієї історії художньої літератури, оскільки містить у собі правічне прагнення людини до правильного життя та корекції долі. Фігура Мудрого Старого з'являється під час диференціації архетипу Аніми як архетипу Духа [487, с. 678]. Ця постать, втілюючись в образах батька, наставника, філософа, чаклуна, ескулапа та ін., є відображенням мудрості. Саме з образом батька асоціюються слухні настанови, суворі заборони та мудрі поради. Персонажі, пов'язані з оприявленням цього архетипу, є втіленням духовного фактору. Мудрий Старий може також виступати в образі лікаря, священика, вчителя чи будь-якої іншої освіченої та шанованої особи [481, с. 296]. Він з'являється саме тоді, коли потрібні його проникливість, розуміння, досвід, рішучість і вміння приймати рішення в складних ситуаціях.

Хоча майор у романі В. М. Теккеря не є батьком головного героя, він перебирає на себе ряд батьківських функцій. Дізнавшись з листа сестри та

племінника про нерозважливий намір Пена одружитися з акторкою Емілією Костіган, він одразу приїжджає в Клеверінг. Намагаючись відмовити хлопця від необдуманого вчинку, дядько вибудовує свої переконливі промови хитро й тактовно. Навіть невдачі та втрачені ілюзії стосовно Артура не відбивають у нього бажання в буквальному сенсі слова «зробити» юнака джентльменом. У підсумку, Пен з повагою та благоволінням читає імена знаменитостей та їхні титули з листів дядька, а нескінченні історії зі столичного великосвітського життя слухає з величезним захопленням [615, р. 105]. Згодом Пен, після невдач в університеті та початку журналістської і письменницької роботи, починає з певною іронією сприймати умовності високого товариства, проте робить спробу потрапити до парламенту – пробитися до привілейованих кіл.

Батько Арістіона («Аристион, или Перевоспитание») придумує та здійснює складний план перевиховання сина, виявивши при цьому неабиякий театральний талант і здатність до інсценувань: для перевиховання сина він створює «стерильне середовище». Спершу вигадується історія про смерть батьків і втрату прав на успадкування маєтку. Прибравши маску Горгонія, батько Валеріан залучає до педагогічного експерименту дружину, графа Родіона (який виступає в ролі вихователя Кассіана), усіх слуг та кріпосних селян і навіть сусідських поміщиків. Таким чином, створюється своєрідна величезна педагогічна лабораторія, яка є дійсно новаторською за своєю суттю.

У романах до найдрібніших деталей описано те, як «старець допомагає герою вийти зі складної ситуації, в яку той потрапив з власної вини, допомагає отримати відомості, які допоможуть герою в його мандрах...» [481, с. 301]. Там, де наявних знань недостатньо, ментори з досліджуваних творів В. Наріжного та В. М. Теккеря залучають помічників, поєднуючи таким чином власну мудрість і досвід з актуальними знаннями, які необхідні їхнім учням у подальшому житті.

Граф Родіон у ролі вихователя Кассіана стає для Арістіона вмилім наставником, який наполягає на важливості вивчення філософії. Він визначає й основні «частини» цієї науки, які планує викладати для юнака – логіку, мета-

фізику, фізику, мораль і політику [303, с. 95]. Валеріан підбирає двох вчителів Євфросіона і Поліхронія, які є карикатурними образами носіїв непрактичної вченості. Проте під впливом своїх вихователів, Арістіон вивчає трактати видатних представників докантианської епохи – філософів К. Вольфа, Г. В. Ляйбніца, Р. Декарта, Дж. Локка та І. Ньютона, а також серйозно займається історією.

Невипадковою в романі є згадка про те, що Арістіон читає сентименталістський роман «*Julie ou la Nouvelle Héloïse*» («Юлія, або Нова Елоїза») Ж.-Ж. Руссо, оскільки стосунки героя з його коханою Людмилою розвиваються так само ідеалізовано, як історія кохання Юлії д'Етанж і Сен-Пре. Його обраницю теж виховують належним чином: мати Софія, за висловом Ю. Манна, «вирощує з Людмили зразкову дружину своєму синові» [278, с. 29]. Так само місіс Пенденніс виховує Лору – взірцеву дружину для Артура, прививши їй кращі риси свого характеру. Місіс Пенденніс та її вихованка Лора нарівні з майором також займаються вихованням Артура – вони майже перебирають батьківські функції контролю над юнаком. Так, Лора змушує Артура здобути злочасний бакалаврський ступінь в Оксбриджі головню для підняття його честолобного духу та щоб підштовхнути до реалізації його талантів [615, р. 247].

К. Г. Юнг зауважував, що етична складова характеру Мудрого Старого робить його зрозумілим для загалу, адже саме через людські моральні якості конкретизується образ несвідомого. Вихователі головних героїв наділені всіма можливими чеснотами, щоправда, у випадку з майором Пенденнісом автор дошкульно насміхається над дворянським честолобством – визначальною складовою його характеру.

М.-Л. фон Франц, зауважуючи складний взаємозв'язок між образами Мудрого Старого та юнака, наголошувала на визначальній ролі архетипу Духа, який спрямовує *élan vital* юнака, його життєлюбність, у правильне русло, виправляючи хибні аспекти колективної свідомості [440, с. 35]. Застосований тут термін “*élan vital*” (з франц. – життєвий порив) найповніше обґрунто-

ваний А. Бергсоном, який він розуміє як механізм розвитку живих матерій, тобто еволюції [38, с. 1169]. Життєвий порив головних героїв В. Наріжного та В. М. Теккеря пов'язаний із ламанням усталених традицій, намаганням вирватись зі звичного середовища та стати «господарями власного життя».

Персональні революції, які намагаються здійснити Арістіон і Артур, є дуже подібними. Їхній бунт – це намагання реалізуватися в будь-який спосіб, що є своєрідною компенсацією відсутності особистих досягнень. Арістіон починає вести розгульне життя в столиці не через схильність до цього, а через відчуття непотрібності: в мирний час його військові здібності нічого не варті. «Ліками від нудьги» (до речі, це назва відповідного розділу в романі В. Наріжного) виступають алкоголь, азартні картярські ігри та товариство акторки Фіони. Прагнучи здобути реноме справжнього джентльмена та аристократа-гультья, Пен намагається здивувати однолітків своїм вишуканим смаком у всьому – у модному одязі та аксесуарах, сигарах, гастрономічних делікатесах і винах, фоліантах, гравюрах тощо. Не цурається він і азартних ігор, але, як і Арістіон, залазить у величезні борги.

Використання схожої жанрової матриці роману виховання у творчості В. Наріжного і В. М. Теккеря є не єдиною спільною ланкою, оскільки і в «Аристионе...», і у «The History of Pendennis...» порушується питання виховання справжнього дворянина.

Головною темою романів В. Наріжного та В. М. Теккеря є проблема зміни поколінь і пов'язаної з цим кардинальної зміни світоглядних цінностей. Причини конфлікту батьків і дітей містяться в площині моральній – головні герої зневажають основоположні принципи, закладені під час домашнього виховання. Саме нехтування засадами моралі призводить молодих людей до духовного падіння, оскільки носіями справжньої науки про життя у суспільстві виступають батьки, а не друзі.

У романах українського та англійського письменників присутня й історична конкретика – дидактизм тут не заступає авторських акцентів на особливостях описуваної історичної епохи, а Арістіон і Пенденніс зображуються

як типові представники молодшої генерації. Так, події, описані в романі В. Наріжного, відбуваються наприкінці XVIII ст. Головний персонаж Арістіон, учасник Італійського походу О. Суворова 1799 року, після повернення намагається прилаштуватися в російській столиці. Арістіон отримує звичайну для дворян освіту в столичному благородному пансіоні. Як іронічно зауважує автор, цей «храм науки» утримував знаменитий на той час іноземець, якого, щоправда, не називає. За тривалий термін навчання Арістіон досконально вивчив дві іноземні мови (вочевидь, французьку та німецьку), до того ж «из географии знал, что Вена стоит на реке Дунае, а Париж на Сене; из истории, что были: Александр Македонский, Цезарь Римский и Петр Российский» [303, с. 4]. З усіх набутих Арістіоном знань найголовнішими для такої світської людини, констатує автор, були вміння гарно танцювати та битися на рапірах. Петербурзькій освіті Арістіона протиставлено університетську освіту його батька Валеріана, яку, як не забуває зазначити В. Наріжний, він здобув у Кенігсберзі. Валеріан теж навчається 10 років, але якість його освіченості є значно вищою. Особливо цікавим є період, коли Валеріан і його товариш Родіон були студентами, – друга половина XVIII ст., адже саме тоді в університеті викладав філософ І. Кант. Вказівка на університет, вочевидь, є не випадковою і засвідчує джерело системи виховання Валеріана та Родіона – знаменитий курс педагогічної антропології І. Канта.

Як вже зазначалося, досліджувані романи присвячені проблемі перевиховання, яку також порушено в роботах І. Канта<sup>24</sup>. Вчений-педагог Б. Бім-Бад наголошує на тому, що для кенігсберзького любомудра ідея перевиховання бачилася в докорінній зміні світогляду морально зіпсутої людини: така людина повинна трансформуватися добровільно та прийняти тверде рішення виконувати свій моральний обов'язок перед громадою [44]. Схожі зміни світоглядів спостерігаємо й у романах В. Наріжного та В. М. Теккеря.

У праці «Die Metaphysik der Sitten» («Метафізика звичаїв») (1797)

<sup>24</sup> Детальніше про педагогічну систему І. Канта див.: [458, с. 180–181].

I. Кант виокремлює так званий еротематичний метод навчання, за яким вчитель ставить учням питання. Цей метод застосовується під час діалогічного (питання вчителя спрямовані до розуму учня) та катехізичного способів навчання (питання звернені до пам'яті) [193, с. 525]. Філософ надає перевагу діалогічному способу: вчитель спрямовує хід думок учня, розвиває прихильність до певних тем, наводячи відповідні приклади. Таким чином, не лише учень навчається вірно відповідати, а й вчитель вчиться правильно ставити питання.

Еротематичний метод має своє античне коріння: діалогічний спосіб навчання, як відомо, називають ще *сократичним*, за іменем давньогрецького філософа Сократа. У В. Наріжного зустрічаємо чимало діалогів, які можна було б визначити натурфілософськими і наближеними за тематикою до сократичних. Майор Артур також проводить перевиховання Пенденніса за допомогою розмов-діалогів. Постійне застосування сократичного методу, яке спостерігаємо під час процесу перевиховання в романах В. Наріжного та В. М. Теккеря, спонукає до детального розгляду «наближення» образів менторів до традиційного образу давньогрецького мудреця.

У структурі сократичної маєвтичної бесіди (на підставі аналізу діалогів Платона і Ксенофонта) А. Зберовський вирізняє наступні етапи: провокація розмови; розвінчування буденних уявлень співрозмовника; спроба прийти до спільного висновку; усвідомлення незнання; поява знання про незнання та вияв божественного дару співрозмовника (спонукання до усвідомлення нового знання) [170, с. 84]. Кассіан на практиці показує різні вкорінені вади сусідських поміщиків Сильвестра (фанатичного мисливця), Тараха (справжнього Гобсека), Парамона (епікурейця, який промотує свій статок) та пояснює їхні недоліки браком (само)освіти. Аналіз розвитку негативних сторін характеру зводиться зрештою до категоричного засудження Арістіоном того чи іншого поміщика. Майор Пенденніс аналогічно будує свої дидактичні бесіди: спершу аналізує відсутність перепон для нерівного шлюбу, потім вказує на неможливість входження після такого шлюбу до високого товариства та

подальшу обструкцію з боку родини та сусідів. Хитрий співрозмовник натякає на неосвіченість пасії племінника, але йому вдається не образити його почуття [615, р. 106]. Згодом Артур починає усвідомлювати заплутаність і хибність свого палкого захоплення.

Ще Ф. Ніцше спостеріг визначальну роль сократичного діалогу для постання та еволюції роману – це стало можливим завдяки філософським трактатам Платона [318, с. 78]. М. Бахтін помітив, що сократичний діалог став тим осердям, довкола якого формується романний жанр [25, с. 438]. Літературознавець неодноразово звертається до сократичного діалогу, коли йдеться про витоки карнавальних жанрів, та зауважує його спорідненість з античним жанром «меніппової сатири». Вагомість діалогу (насамперед сократичного) для архітектоніки романів В. Наріжного та В. М. Теккеря теж важко переоцінити.

Описуючи зовнішність майора Пенденніса, англійський письменник недвозначно натякає на фіктивність іміджу цього дворянина. Попри фальшиві перуку та зуби, майор навіть у поважному віці силкується грати роль молодого «світського лева». Так, він постійно доводить свою потрібність, виступаючи за дорученням лондонських леді посередником, наприклад, у «делікатних» жіночих справах. Маска денді, яка, зрозуміло, не зовсім личить старому та хворобливому ветеранові, додає його образу комічності. Ця маска ідентична масці Сократа, за потворною зовнішністю якого приховувалась глибока мудрість [264, с. 78]. За дивакуватою поведінкою майора теж приховано великий досвід, який допомагає йому до певного часу зберігати свій вплив у столичному бомонді.

К. Г. Юнг відзначає, що Мудрий Старий може перевіряти моральні якості, а також, у залежності від результатів, вручати свої дарунки [481, с. 306]. В образі майора, таким чином, показана й інша – темна сторона Мудрого Старого, який у хвилину розпачу та зневіри може залишити вихованця наодинці для того, щоб він отримав страдницький, але корисний досвід [615, р. 236]. Пен набуває життєвого досвіду, коли власною важкою працею заво-

йовує письменницьку славу. Схоже випробування влаштовує і Горгоній: перевіряючи кохання Арістіона до Людмили, він наказує тому одружитися з негарною донькою багатого міського дворянина. Перенісши нервові потрясіння, Арістіон навіть робить невдалу спробу втекти та повернутися під вигаданим ім'ям у армію. Після того, як його повертають додому, Мудрий Старий Горгоній відкриває йому правду – і це лише після року навчання та випробувань.

Психологічну основу образів Пена та Арістіона на етапі, який передуює процесу перевиховання, складає архетип трикстера, який, за класичним визначенням К. Г. Юнга, є колективним образом тіні, об'єднує всі негативні риси людини та характерний для крутійської прози [481, с. 344, 355]. Мета процесу перевиховання – це перехід від фігури трикстера до набуття психічної цілісності в архетипі героя й, таким чином, наближення до Мудрого Старого. Після перевиховання і Пен, і Арістіон не стають реформаторами, адже вони позбуваються ознак трикстера й адаптуються до тих традиційних суспільних норм і стереотипів, з якими донедавна боролися.

У романах В. Наріжного та В. М. Теккеря збережена також і трикстерська основа архетипного образу блудного сина, який наснажував глибоким психологічним змістом чимало мистецьких творів. Підставою для архетипного оприявлення образу блудного сина є власна життєва історія письменника. Психологічний комплекс «блудного сина» стає втіленням психобіографії письменника, (не)свідомим баченням себе у світі. Відображення цього комплексу корелює, таким чином, з фактами із життєпису письменників, їхніми світоглядними настановами. Інтерес В. Наріжного та В. М. Теккеря до притчі про блудного сина стає зрозумілим, якщо звернути увагу на деякі факти з життя та творчого шляху митців.

Нечисленні біографічні свідчення про В. Наріжного відомі головню з двох джерел – праці «Историческая хрестоматия нового периода русской словесности» («Історична хрестоматія нового періоду російської словесності») О. Галахова та біографічного нарису Н. Белозерської. Початкову домаш-



ню освіти до одинадцяти років В. Наріжний отримує під керівництвом свого дядька [97, с. 293]. Хлопець, якого у дванадцятирічному віці віддали на навчання у дворянську гімназію при Імператорському Московському університеті (де він пізніше здобуватиме й подальшу освіту), став для своєї родини та батьківщини «блудним сином». Після навчання В. Наріжний аж до смерті працює дрібним службовцем у різних імперських відомствах, побувавши на службі навіть на Кавказі.

В образі Пенденніса простежуємо багато фактів з життя самого В. М. Теккерей. Письменник, як і його літературний герой, у ранньому віці втрачає батька і його виховують мати та дядько. Для опису вигаданого коледжу святого Боніфація Оксбриджського університету, де навчається Артур, використано Кембриджський університет (до речі, портманто «Оксбридж» увійшов в англійську мову в минулому столітті для позначення двох найстаріших університетів Великої Британії – Оксфордського та Кембриджського). Як і Пен, В. М. Теккерей, вступивши за наполяганням матері до університету, не завершує його. Пенденніс своєю поведінкою у Оксбриджі нагадує самого письменника, який, як стверджують дослідники, у студентські роки був справжнім денді [435, с. 38–44]. Спогадам про невдалу кар'єру В. М. Теккерей присвячує в романі цілий розділ, який завершується описом гучного провалу колишнього студентського ватажка на іспитах [615, р. 217–229]. У вимушеному зверненні Пена до вивчення осоружної йому юриспруденції також проглядається епізод з життєпису письменника [435, с. 63].

Вочевидь автор «Аристиона...», як і В. М. Теккерей, теж взорувався на класичний євангельський сюжет притчі, оскільки в Російській імперії її трансформація в давньоруській «Повести о Горе и Злочастии...» («Повість про Горе та Злощастя...») стала відомою лише з 1856 року. Сама «Повість...» свого часу спровокувала суперечки дослідників давньоруської літератури стосовно головної теми твору, яку означували або як «тема про життя людини» [256, с. 25] або «тема «батьки-діти»» [298, с. 199]. В українській і російській літературах на момент написання «Аристиона...» існувала певна

модна традиція інтерпретації біблійного сюжету. Так, біля витоків зародження російського театру в другій половині XVII ст. перебував видатний східнослов'янський релігійний діяч і письменник Симеон Полоцький, автор п'єси у віршах «Комедия притчи о блудном сыне» («Комедія притчі про блудного сина»), яку, до речі, було перевидано кілька разів у XVIII ст. (до речі, й незадовго до написання «Аристиона...» – у 1795 р.). Попри точне відтворення євангельського сюжету, автор вводить у п'єсу деякі новації: молодший син після розподілу спадку висловлює бажання мандрувати, щоб дізнатися більше про світ та прославити свій рід. Щоправда, пошуки нових знань замінюються пошуками тогочасних розваг, а далі події розвиваються за біблійним протосюжетом. Своєю п'єсою автор засуджував не тільки молодь, яка захоплювалася західним – «німецьким» – розкішним способом життя, але й батьків, які не перешкоджали своїм нерозважливим чадам [156, с. 250]. Це робило твір своєрідним злободенним маніфестом для сучасників. Для В. Наріжного та В. М. Теккеря споконвічна актуальність популярної біблійної притчі стала творчим стимулом для аналізу реалій повсякденності в межах обраної тематики та жанру.

Як відомо, міфологічне підґрунтя застосування визначеної архетипної матриці з'являється за певних сприятливих обставин. Такими умовами в досліджуваних творах є зображення процесу самореалізації освічених молодих людей у тогочасному суспільстві. Тут образ блудного сина є не лише повторенням певної міфологеми, як це стверджує Н. Фрай [436, с. 87]. Важливим є більш точніше юнгіанське розуміння архетипу, який здатний проявляти себе не лише в літературно-художніх образах. У романах В. Наріжного та В. М. Теккеря сакральний сенс присутній у вигляді витісненого елемента колективного несвідомого – архетипу – тож це є, за означенням С. Зенкіна, раціоналізацією та профанацією сакрального [172, с. 414].

Романи «Аристион...» і «The History of Pendennis...» є дискретними: у них знак – архетипний образ блудного сина – яскраво виражений і є первинною реальністю, а текст є вторинним стосовно цього умовного знаку [272,

с. 507–509]. Сюжет романів, як і сюжет першотексту, є мономіфом про ініціацію головного героя, який, пройшовши ряд випробувань, повертається до рідного дому (в коло рідних), щоб з допомогою мудрих менторів відкоригувати своє світобачення та уникнути фатальних помилок. Отже, отримання прощення пов'язане з відтворенням «обряду переходу», який передбачає цілком визначену зміну соціального статусу або набуття додаткових атрибутів для досягнення соціальної ваги. Якщо у В. Наріжного обряд відділення є добровільним самовигнанням, то у В. М. Теккеря він пов'язаний з певною обструкцією, якої зазнає невдатний герой [615, р. 234–237]. Проміжний обряд ініціації у творах є фактично процесом перевиховання. Відновлювальний, завершальний етап ініціації, представлений інкорпорацією Арістіона та Пенденніса до дворянських товариств. Цікаво, що цьому приєднанню передують успішне усвідомлення сакрального статусу дворянства, про який постійно наголошують наставники. Цей етап, зрозуміло, не є різким переходом з профанного світу в сакральний – ініційовані вже належали до цього світу, але були тимчасово вигнаними.

М. Еліаде пропонує розглядати світовідчуження в системі координат мирського (світського) та сакрального (священного), які, проте, не є суто однорідними. Розділення простору в романах В. Наріжного та В. М. Теккеря відбувається синхронно зі змінами світогляду головних героїв. Ці зміни не пов'язані з їхнім наверненням або ж «поновленням» віри: покращення відношення до периферійного простору в романах є логічним відновленням прив'язаності до рідних місць. І хоча у М. Еліаде йдеться насамперед про релігійні почування, у досліджуваних творах ми також спостерігаємо втечу персонажів від Хаосу, у який вони потрапляють у столицях, до отчого дому, який стає для них домом Божим. Таким чином головні персонажі реалізують свою релігійну ностальгію жити в уявному чистому та святому Космосі, який схожий на той первозданний світ, який було створено Деміургом [475, с. 47].

Образ блудного сина в обох романах есплікується у відповідному

лейтмотиві й виконує сюжетотвірну функцію. За схемою Ю. Доманського [150, с. 23], архетипний мотив «блудного сина» можна розчленувати на відповідні семи, а саме: юнак з заможної родини; юнак покидає родину та дімівку заради розваг; збіднілий юнак повертається додому до зневажених ним рідних і отримує прощення.

Втілення архетипу блудного сина та його оригінально-авторське переосмислення, яке простежується в романах В. Наріжного «Аристион, или Перевоспитание» і В. М. Теккеря «The History of Pendennis...», невіддільне від християнського сенсу євангельського сюжету. Модифікація релігійних смислів формує духовну сутність твору, без розуміння якої неможливе правильне осягнення авторських інтенцій, що відображені в релігійному лейтмотиві. Розгляд рецепції біблійної притчі можливий, якщо за вихідну основу розуміння романів В. Наріжного та В. М. Теккеря брати власне біблійний текст як першотвір, що виявляється на рівні підтексту. Важливо, проте, не лише знайти текстуальні зв'язки між Святим Письмом і романами українського та англійського письменників, а й з'ясувати особливості функціональності алюзійної системи, яка зосереджена довкола центральних персонажів.

Образи Арістіона та Пенденніса об'єднує чимало характерних рис – це молоді дворяни, для яких багато важить їхнє походження. Під впливом морально зіпсутих друзів юнаки завзято кидаються у вир усіх можливих розкошуваль. І Арістіон, і Пенденніс отримують якісну освіту, але вона стає безсилою перед різними спокусами.

З огляду на сакральність образу блудного сина, закономірним постає питання, чи не суперечить ця священна сутність профанним смислам текстів. Р. Кайуа, досліджуючи проблему співвіднесення сакрального та профанного, зауважував притягальну силу, властиву сакральному, та стабільність сакрального смислу [190, с. 152–153]. Справді, образи блудних синів Арістіона та Пенденніса є незмінними та постійними у своїй основі. Значення архетипного образу блудного сина не втрачає свого сакрального змісту: навіть набуваючи ознак профанного, цей мотив формує замкнуте коло хронотопу, загалом

відповідаючи усталеній сюжетній стереотипній схемі. Сакральний смисл уведено в конкретні історичні ситуації – біблійна притча, як відомо, є узагальнюючою оповіддю з високим смислом.

Фабула притчі є лише частково сюжетотворчим елементом для романів В. Наріжного та В. М. Теккеря. Якщо умовно поділити твори на дві частини, то лише перша частина є інтерпретацією оригінального тексту, а основу сюжету становить процес перевиховання.

У притчі про блудного сина в Євангелії від Луки вирізняють дві теми: головна – заклик грішників до покаяння, а другорядна (хоча і не менш значима з християнського погляду) – засудження старшим братом навернутого грішника. Сучасні новозавітні біблеїсти не схильні відшуковувати алегоричний смисл притчі, як то інтерпретувалося раніше: батько – Бог, блудний син – грішник, старший брат – фарисей, дарований батьком перстень – хрещення, бенкет – Тайна вечеря, новий одяг прощеного грішника – безсмертя тощо. Так, американський учений К. Л. Бломберг дотримується нового потрактування й підкреслює безпідставність алегоричного розуміння притчі, що заступає головну тему – Боже всепрощення грішників, оскільки протистояння між молодшим братом і батьком, братами чи батьком і старшим братом не є значимим. Тож основними ідеями є такі: Бог радіє покаянню грішника, який не впав настільки низько, щоб не зрозуміти, що у нього є можливість повернутися додому і отримати притулок; Бог хоче щоб ті, хто вірний його волі, не зневажали тих, хто вів себе нерозсудливо й отримав його помилування [48, с. 190–191].

Виділена К. Бломбергом основна тема притчі є основоположною для розуміння сакрального смислу в романах В. Наріжного та В. М. Теккеря – ідеї всепрощення, ілюстрованої тут профанним сюжетом, який не обмежений інтерпретацією євангельської притчі «на новий лад». Зрештою, притча – це завжди метафора, викривальна репрезентація супроти певних людей зрозумілою для них мовою [159, с. 294–295]. Такими, якщо послуговуватися терміном Р. Жирара, романи виховання українського і англійського авторів є «тек-

стами гоніння», оскільки їм притаманна виразна критична спрямованість.

### 3.3. Жанровий різновид «роману великої дороги» в українській і англійській літературах першої половини ХІХ ст.

#### 3.3.1. Жанрова специфіка «роману великої дороги»

Жанровий різновид «роману великої дороги», як відомо, походить від твору, який породив безліч інтерпретацій і наслідувань у світовій літературі, – роману М. де Сервантеса Сааведра «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» («Хитромудрий гідальго Дон Кіхот з Ла-Манчі») (1605, 1615). «Дон Кіхот з Ла-Манчі» вийшов далеко за авторську настанову, а вчені часто називають твір першим сучасним романом у європейській новочасній літературі. Досліджуючи західноєвропейський просвітницький роман, М. Соколянський спростовує поширену думку про те, що цей різновид може бути модифікацією крутійського роману та однозначно стверджує, що єдиним джерелом «роману великої дороги» є «Дон Кіхот з Ла-Манчі» М. де Сервантеса [388, с. 58–59]. Зразками цього різновиду літературознавець вважає так звані англійські «комічні епопеї» Г. Філдінга, Т. Смоллетта, а також і романи ХІХ ст. – «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» («Посмертні записки Піквікського клубу») Ч. Діккенса та «Мертвые души» М. Гоголя. Зрештою, цей перелік не є вичерпним. Ф. Р. Карл до творів англійської літератури, у яких відчутний вплив «Дон Кіхота з Ла-Манчі» М. де Сервантеса (за переконанням дослідника, цей роман є архетипним для більшості відомих і менш відомих англійських письменників ХVІІІ ст.), також зараховує пародійні романи Л. Стерна та Шарлотти Леннокс [555, р. 55].

Варто зауважити, що вести мову про якийсь «чистий» зразок «роману великої дороги» важко, адже деяким романам, зокрема й зазначеним вище, властиві також й окремі ознаки пікарески (як-от: наявність головного героя – представника соціального низу, який нечесно та в злочинний спосіб робить

кар'єру чи отримує високе соціальне становище та статки; оповідь про авантюри пікаро є серією розрізнених епізодів; часто ця оповідь ведеться від першої особи, яка щиро та відверто викриває хиби суспільства) чи навіть роману виховання, в якому, на відміну від крутійського роману, головний герой, як правило, духовно самовдосконалюється, набуває життєвого досвіду та емпірично пізнає навколишній світ. М. Соколянський виокремив основні ознаки жанрового різновиду «роману великої дороги»: героєві властива внутрішня конфліктність, яка проявляється у його діях («безумець» у тверезому антигуманному світі); художній простір є лінарним і цілеспрямованим; наратор домінує над подієвим рядом, дозволяючи собі «втручатися» в оповідь коли і де завгодно, часто вступаючи в діалог з читачем [388, с. 68–72]. Як видається, ці ознаки потребують певної конкретизації та розширення, бо дещо нечітко відокремлюють «роман великої дороги» від інших жанрових різновидів.

Виокремимо інваріантні ознаки жанрового різновиду «роману великої дороги», які є похідними від роману М. де Сервантеса «Дон Кіхот з Ламанчі» й надалі експлікувалися не лише в романах «сервантесівського типу». Насамперед слід зауважити особливий тип побудови центрального персонажа – Дон Кіхота – образу, який ніколи не сприймався критиками, вченими та звичайними читачами однозначно, а тому породив широкий діапазон прочитань і перепрочитань, часто суперечливих і взаємовиключних, і став традиційним образом світової літератури<sup>25</sup>. Величезна кількість характеристик образу Дон Кіхота свідчить про складну діалектику твору, народжену авторським художнім методом, і особливий тип сервантесівського героя, якому вдається вирватися за межі авторського задуму, створивши пародію на лицарський роман.

Міфологема Дон Кіхота, таким чином, не є синонімом до слів «божевільний», «дивак» чи «мандрівний лицар». Якби образ М. де Сервантеса був наповнений лише первинним змістом – пародійним образом божевільного

<sup>25</sup> Детальніше про інтерпретацію образу Дон Кіхота див.: [458, с. 190].

гідальго, який після своїх бурлескних пригод навертається до християнства, то романові не судилася б світова слава. Тож провінційному дворянину Алонсо Кіхано, який, збожеволівши, вирішує стати лицарем і захищати ідеали шляхетності у всьому світі, дивовижним чином щастить існувати одночасно в трьох вимірах: художньому світі його улюблених творів – лицарських романів, на теренах сучасної М. де Сервантесу Іспанії другої половини XVI – початку XVII ст. (В. Набоков, спробувавши позначити експедиційні «вилазки» Дон Кіхота на мапі, прийшов до парадоксального висновку, що автор зовсім не знає географії, тож будь-які вказівки на реальні топоси є абстракціями [297, с. 28–31]) і в сучасному світі читача, де сміх над навіженими витівками «лицаря» та його «зброєносця» переростає в злободенну дошкульну іронію над одвічними людськими недоліками та модерним суспільством. Крім того, образ Дон Кіхота можна прочитати і в іншому аспекті: з погляду людської еволюції. Дж. Аллен небезпідставно розглядав життя лицаря з Ламанчі як відображення трьох стадії людського існування, виокремлених С. К'єркегором, – естетичної, етичної та релігійної [498, р. 87–88]. Отож у такому ракурсі твір є не лише спробою відтворення людського суспільства, але й універсальною ілюстрацією життя окремого індивіда, який наприкінці свого земного шляху усвідомлює власні вади та знаходить спокій у вірі.

Серед усіх наявних інтерпретацій образу Дон Кіхота найбільш продуктивним вважаємо розуміння його як певного архетипу – виразника колективного несвідомого. В. Багно у своїх дослідженнях рецепції міфу про Дон Кіхота виділяє чотири його складових – архетипи про бунтаря, самозванця, мандрівця та зайвої людини, які, на переконання вченого, виявилися цілковито суголосними підвалинам російської історії й творять російський донкіхотський міф, який іманентно був присутній у тих чи інших культурних явищах завжди, навіть до відомої літературної репрезентації міфу в романі М. де Сервантеса [17, с. 220]. Варте уваги й спостереження українського іспаніста О. Пронкевича, який говорить про поєднання в архетипі Дон Кіхота архетипів Мудреця та Блазня, «внаслідок чого саме божевілля персонажа оберта-



ється по-різному і в романі, і в тих художніх ситуаціях, у які потрапляє про-тагоніст, вийшовши за межі твору» [349, с. 17]. Отож надалі, говорячи про архетип Дон Кіхота та його прояви в конкретних творах, матимемо на увазі специфічну одночасну актуалізацію цих архетипів, які, маючи універсальні ознаки, відображають певну національну специфіку.

Як зауважує Л. Пінський, жоден із романів, близьких по духу творові М. де Сервантеса, не відтворює його фабульні мотиви, як і не повторює подвиги лицаря Сумного Образу [335, с. 324]. Спільним для персонажів романів сервантесівського типу є їх приналежність до так званої норми «донкіхотства». Інша річ, що «донкіхот» вважається, як правило, синонімом до слів «божевільний», «дивак», «утопіст» чи «ідеаліст». Все ж таки в образі читача лицарських романів з Ла-Манчі найчастіше прочитують саме певну фігуру божевілля через ототожнення себе з героєм літературного твору. М. Фуко, на відміну від більшості критиків, переставляє акцент з начебто пародіювання сучасних письменнику реалій на порушення проблеми співвідношення реального та вигаданого в мистецькому творі та невловимого зв'язку між божевіллям і фантазійним вимислом [446, с. 50]. Таким чином, донкіхотичне божевілля мусить отримати певний поштовх, який кардинально змінить сприйняття навколишнього світу та спрямує його у призми божевілля, дивацтва чи певної ідеологічної настанови з не менш викривленими гранями (à la призма Феррі). Отже, донкіхотство є певною філософською системою, в основі якої лежить ідеалізм, а реальний світ, з його споживацтвом і практицизмом, проголошено вторинним.

Наявність індивідуально-своєрідного «Дон Кіхота» презентує окрему для кожного конкретного випадку «сюжет-ситуацію»: донкіхотське ставлення героя до дійсності. Сюжет-ситуація з роману М. де Сервантеса є характерною прикметою новочасних романів: роману виховання, роману про митця, роману про кар'єру тощо. Втім, не іспанський літератор був першовідкривачем реалістичного сюжету-ситуації – спочатку був крутійський роман, який також зародився в Іспанії, зокрема згадуваний вище анонімний «La vida de

Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades» («Життя Ласарильйо з Тормеса: його незгоди та злигодні»), який було опубліковано за півстоліття до видання першого тому «Дон Кіхота з Ла-Манчі» [335, с. 327, 330]. М. Бахтін, говорячи про внутрішній діалогізм роману М. де Сервантеса, також зауважує пересікання пародійного світу лицарського роману з «великою дорогою по рідному світові» крутійського роману [30, с. 416]. Загалом жанровий синкретизм є питомою характерологічною ознакою романів сервантесівського типу й тому убезпечив їхню літературну еволюцію до модерного часу. Життєвий шлях головного героя визначається всевладним фатумом, який піддає його численним випробуванням: у першому випадку випробовується міць внутрішнього світу химерних уявлень (читачу залишається співчутливо спостерігати за спробами «божевільного лицаря» міфологізувати реальний світ), в другому – здатність усіма можливими способами «закріпитися» в жорсткому соціумі.

Однією з ключових ознак сервантесівського роману є його композиційна особливість – нанизування епізодів, поєднаних один з одним головним героєм, який перебуває в постійному русі та неодмінно дотичний до конкретно-історичного світу. Як зауважує М. Соколянський, у такий спосіб досягається як художня цілісність тексту, так і певна лімітованість та спрямованість художнього простору [388, с. 350]. Нагадаємо, що художній простір у сервантесівському романі концентрується довкола топосу дороги або ж її аналогу. Зрозуміло, що можна говорити і про певну особливість художнього простору сервантесівського роману, його сконцентрованість та єдине осердя, яке потрібне для надання головному героєві руху, формування його «мобільності».

Наявність розглянутих вище ознак сервантесівського роману лише в своїй сукупності дає підстави говорити про приналежність до цього типу того чи іншого твору, а компаративні дослідження дають змогу виявляти особливості рецепції сервантесівського типу роману в національних літературах, а також спільні та відмінні тенденції, над якими окремішно стоятиме постать Дон Кіхота.

Образу Дон Кіхота як літературного архетипу або традиційного образу присвячено чимало літературознавчих праць, в яких простежено його рецепцію на матеріалі різних літератур та епох, але вплив М. де Сервантеса на українську прозу першої половини ХІХ ст. практично не досліджено.

Стосовно англійської літератури, то паралелі між романами М. де Сервантеса та «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса зауважували чимало читачів і дослідників. Так, християнську основу в образах Дон Кіхота та Піквіка помітив ще Ф. Достоевський, творець російського Дон Кіхота князя Мишкіна, ставлячи твір іспанського романіста незрівнянно вище [151, с. 251]. Рівень рецепції іспанського романіста у творчості Ч. Діккенса оцінювався літературознавцями по-різному, але спільною залишається думка, що найбільшого впливу зазнав роман «The Posthumous Papers...» [531]. Як і Дон Кіхот, містер Піквік – це втілення архетипу Божественного Блазня, який прагне творити добро, але викликає сміх і знущання в інших, проте вроджена доброзичливість допомагає персонажам вистояти в агресивному суспільстві [523, р. 174]. «The Posthumous Papers...» сприймалися навіть як інверсована версія «Дон Кіхота» за посередництва романів англійських попередників Ч. Діккенса – письменників ХVІІІ ст., які зазнали впливу іспанського письменника<sup>26</sup>.

Тож найперше «The Posthumous Papers...» з романом М. де Сервантеса об'єднує сміх над гуманістичними цінностями, які репрезентують кіхотичні герої [540, р. 149]. Часто дослідники порівнюють або протиставляють опозицію «Дон Кіхот – Санчо Панса» діккенсівській парі – «містер Піквік – Сем Веллер». Так, Г. Менсінг серед найбільш «кіхотичних» письменників вікторіанської доби називає Ч. Діккенса. У романі «The Posthumous Papers...» у ролі доброзичливого Кіхота виступає містер Піквік, а «дуже англійським Санчо» є, відповідно, його слуга Сем Веллер [572, р. 161]. Отже, спорідненість

<sup>26</sup> Детальніше про рецепцію роману М. де Сервантеса в романах «The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams» Г. Філдінга та «The Expedition of Humphry Clinker» Т. Смоллетта див.: [458, с. 195–196].

першого роману Ч. Діккенса з романом іспанського письменника є очевидною.

Основний концепт міфологеми Дон Кіхота окреслює М. Кундера: пізнати світ Сервантеса означає погодитися з тим, що той світ не двополюсний, а є сукупністю безлічі відносних істин [241, с. 16–17]. Від характеру персонажа сервантесівського типу прямо залежить подієва основа роману, в якому активізується мотив подорожі, а оприявлення архетипу шляху також можна вважати характерною прикметою роману сервантесівського типу.

### 3.3.2. Жанровірна функція хронотопу шляху

У сучасному літературознавстві поза увагою дослідників залишаються проблеми традиції «роману великої дороги» в українській літературі ХІХ ст. в контексті тогочасних західноєвропейських літератур. Плідним видається компаративне зіставлення російськомовних «романів великої дороги» «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» (1841) Г. Квітки-Основ'яненка та «Мертвые души» М. Гоголя (1842) з англійськими романами «The Adventures of Hajji Baba of Ispahan» («Пригоди Гаджі-баби з Ісфагану») (1824) Дж. Морье та «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» (1836-1837) Ч. Діккенса. Досі названі сатиричні романи Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Дж. Морье та Ч. Діккенса не були об'єктом компаративного дослідження, хоча інший роман Г. Квітки-Основ'яненка – «Пан Халявский» – вже типологічно зіставлявся з «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса [56]; також є чимало спеціальних і принагідних зіставлень роману-поєми «Мертвые души» М. Гоголя з цим же твором англійського письменника [504; 423; 424; 154; 60; 136; 227, с. 167–169 та ін.]. Однак окремих порівняльних досліджень романів Дж. Морье, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка ще не проводилось. Так само не розглядалася жанрова специфіка романів М. Гоголя та Ч. Діккенса в компаративному аспекті.

Не можна виключати знайомства Г. Квітки-Основ'яненка з «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса, однак більш вірогідно, що український письменник міг прочитати його вже після того, як надіслав цензору П. Корсакову обидві частини завершеного «Столбикова» в березні та червні 1838 р. М. Алексеев пише про те, що про нового талановитого письменника з Англії було відомо літературним гурткам у Росії вже з кінця 1830-х років, а невдовзі з'явилися й перші переклади [4, с. 19].

Анонімні переклади уривків з «The Posthumous Papers...» на російську мову з'являються доволі швидко – у листопадовому та грудневому номері часопису «Сын отечества и Северный архив» за 1838 рік під назвою «Прохождения Пиквика и друзей его» [143] та в грудневому випуску «Библиотеки для чтения» (вільна переробка одного з розділів без вказівки на твір та авторство) [146]. А. Єлістратова вважає першу спробу перекладу роману навіть не перекладом, а вільним переказом. Непродумане ставлення до тексту простежується майже на кожній сторінці: звісно, можна говорити про передачу гумору ситуацій, але гумор словесний було цілком втрачено. Вчена доводить, що невіддале «втискування» «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса в компактний журнальний формат відбувалося на основі французької перекладної версії [154, с. 34–35].

Через два роки в журналі «Библиотека для чтения» було опубліковано переклад В. Солоніцина під редакцією О. Сеньковського з також зміненою та розширеною назвою – «Записки бывшего Пиквикского клуба, или Обстоятельное и достоверное изображение странствований, путешествий, приключений, опасностей и потешных действий членов учрежденного при оном ученого комитета, составленное по подлинным их донесениям» [144; 145]. Проте зміни стосувалися не лише назви роману – перекладні тексти були скороченими та переробленими уривками з оригінального тексту з підсилен-

ням комічного та авантюрного елементів<sup>27</sup>, що навіть вплинуло на формування хибної літературної репутації письменника як нібито послідовника надзвичайно популярного в Російській імперії 1830-х рр. літератора П. де Кока [228, с. 132]. Як знаємо, переклад на українську мову – щоправда, у скороченому варіанті – з'явився в 1929 році<sup>28</sup>. Таким чином, якщо й будемо акцентувати увагу на збігах між романами Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса, то лише в типологічному плані.

Цікавим є той факт, що в 1841 р., майже одночасно з романом «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова...», Г. Квітка-Основ'яненко публікує в одному з номерів «Современника» твір, який також позначений впливом роману М. де Сервантеса. Мова йде про повість «Герой Очаковских времен», робоча назва – «Украинский Дон-Кихот». Дякуючи редактору журналу П. Плетньову з-поміж іншого й за розміщення відгуку на «Столбикова», письменник запитує дозволу надіслати новий твір і скромно цікавиться думкою щодо можливої претензійності назви [199, т. 7, с. 275–276]. З наступних листів дізнаємося, що ініціатором остаточної зміни назви повісті на «Герой Очаковских времен» стала дружина письменника – єдиний і неупереджений цензор, як її називає сам Г. Квітка-Основ'яненко [199, т. 7, с. 280].

У повісті «Герой Очаковских времен», як і в романі Г. Філдінга, виведено образи одразу двох Дон Кіхотів. Головний герой твору – поміщик Роман Тихонович – з дитинства вірить в існування потойбіччя та силу магічних замовлянь, довіряє народним легендам і поясненням природним явищам. Через цю наївність, що є радше наслідком відсутності ґрунтовної освіти, чоловік постійно потрапляє в кумедні та трагікомічні ситуації, які спеціально розігруються його товаришами по військовій службі. Та найбільшою пристрастю Романа Тихоновича є перекази про сховані скарби та магічні способи для їх-

<sup>27</sup> Більше про особливості цих перекладів див.: Катарский И. М. Диккенс в России. Середина XIX в. Москва : Наука, 1966. 428 с.; Михальская Н. П. Диккенс в России // Ч. Диккенс. Собр. соч. : В 10 т. Москва : Худ. лит., 1983–1987. Т. 10. 1987. С. 713–729.

<sup>28</sup> Діккенс Ч. Посмертні записки Піквікського клубу / пер. з англ. мови М. Іванова. Харків : ДВУ, 1929. 462 с. Перевидання цього ж перекладу: Діккенс Ч. Посмертні записки Піквікського клубу / пер. з англ. М. Іванов. Харків ; [Одеса] : Дитвидав ЦК ЛКСМУ, 1937. 606 с.

нього пошуку. Дружина Романа – Юлія – також живе в нереальному світі, який конструює за сюжетами прочитаних готичних романів. Юлія Терентіївна є «справжньою донькою» Дон Кіхота з Ла-Манчі: сільський будинок свого чоловіка вона уявляє великим замком, свого чоловіка – підступним мучителем, його слугу – зброєносцем, а себе – «прекрасною Юлією», якій судилося зносити страждання, як і її улюбленим героїням. Як бачимо, письменник використав лише одну з найбільш поширених форм рецепції традиційного образу Дон Кіхота – дивак, який перебуває в полоні власних оман, фантазій і марень.

Зупинимося на хронотопі шляху, який у «романах великої дороги» має важливе жанротвірне значення та відіграє багатофункціональну роль. Найперше слід виокремити основні функції хронотопу шляху: творення особливого лінійного або циклічного простору, що ґрунтується на архаїці архетипу дороги, історизація або міфологізація простору та синтез авторського, історичного та персонажного часопросторів. Важливим постає окреслення шляху, яким йдуть головні герої з моменту переходу через поріг, який відгороджував їх від світу випробувань та життєвих змін. Окремішність героїв, їхня цілковита внутрішня відмінність від реалій стають, зазвичай, основною ознакою персонажного простору. Автори чітко підкреслюють таку відірваність персонажів від реального життя та його правил. Так, показовим є сміхотворне зацікавлення Піквіка з роману Ч. Діккенса «*The Posthumous Papers...*» поважним віком конячки в його екіпажі – він занотовує кожне слово кебмена й вже мріє про свою майбутню блискучу доповідь про витривалість їздових коней. Утім, кебмен приймає його за перевдягненого поліцейського шпигуна, а натопт роззяв заледве не лінчує Піквіка та його друзів [520, р. 12].

Здавалося б, Чічіков з роману М. Гоголя нічим не відрізняється від поміщиків та службовців, яких зустрічає в місті NN: йому притаманні така ж зажерливість, потяг до збагачення, хитрість і підступність. Проте Чічіков різко відрізняється від когорти своїх потенційних «постачальників» мертвих душ: він мусить постійно їх аналізувати, оскільки від цього залежить його

комерційний успіх (щоправда, навряд чи проект переселення кріпаків є основною темою цього «найголовнішого російського роману про кріпосне право» [480, с. 199]). Тож із шахрая, приреченого на зневагу, він перетворюється на вдумливого обсерватора та талановитого психолога – ці риси годі шукати в його візаві, адже в інтелектуальному плані вони стоять значно нижче. Автор підкреслює ці відмінності, як, скажімо, в епізоді, де описано блискучі спроби Чічікова мімікрувати під вподобання та зацікавлення поміщиків і чиновників: «О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, – он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о билиартной игре – и в билиартной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках, и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком» [108, т. 7, кн. 1, с. 18–19]. Проте як тільки шахрай широко заявляє про предмет власних зацікавлень, до нього одразу починають ставитися з величезною підозрою. Відтак колишні друзі влаштовують Чічікову обструкцію, намагаючись його не помічати, – вони позбуваються того, чого не розуміють, і тому бояться.

Герой роману Дж. Морье Гаджі-баба завжди вирізняється з-поміж представників тої професії, якою заробляє собі на хліб у той чи інший період свого бурхливого життя – чи це торгівля, чи служіння чиновником, «набожним» дервішем або «талановитим» лікарем. Його соціальне пристосовництво завжди недовговічне, позаяк є моральним і гуманним – якості, які не збігаються з тими, що були в пошані в мусульманському суспільстві Персії початку XIX ст. Так, наприклад, непідробна та відкрита туга Гаджі-баби з приводу смерті коханої Зейнаб виокремлює його з маси чиновників, байдужих до людського горя та звиклих до безглуздих і частих смертей підданих шаха



[581, р. 229–230]. Абсолютно відірваним од реалій є і Столбіков з роману Г. Квітки-Основ'яненка, а з цього постійно користуються його недруги. Показовим є епізод, коли офіцери урочисто «посвячують» його у франкмасони, щоб пізніше успішно оббирати під виглядом «благодіяння». Обдурений Столбіков щиро вірить, що служить високій ідеї, він абсолютно не розуміє, що відбувається насправді [199, т. 5, с. 75–79].

Хронотоп шляху в «романах великої дороги» чітко історизований: персонажі змушені зазнавати також і специфічних «історичних впливів», проходячи крізь семантично значущі топоси. Піквік зі своїми друзями розпочинає подорож 13 травня 1827 року – як відомо, кінець 1820-х років знаменний бездарним правлінням короля Георга IV. Тому в тексті зустрічаємо чимало критики влади у формі прозорих натяків, пов'язаних з тими чи іншими топосами. Так, після знайомства з Альфредом Джинглем піквікісти найперше прямують у древнє місто Рочестер, відоме тим, що в одному з його будинків провів останню ніч в якості короля після зречення престолу Яків II. Шлях екіпажу пролягає через Вайтголл, на що звертає увагу Джингл, натякаючи на короля Карла I, якого під час Англійської громадянської війни вели саме цією вулицею на ешафот. Джингл зауважує й задумливість приятеля при погляді на цю вулицю, яку Піквік пояснює роздумами про дивну мінливість людської долі, а шахрай поспішає одразу похвалитися, що є автором епічної поеми про липневу революцію. Такий твір Джингла, як дошкульно зауважує сам автор, нібито вказує на «дар пророцтва» чоловіка, оскільки вже за три роки відбудеться Французька або Липнева революція 1830 року, що також приведе до скинення короля, який емігруватиме до Англії [520, р. 16]. По прибутті до Рочестера піквікісти спостерігають за військовим парадом, а їхня неоковирна участь в інсценованій атаці військ, як і наступний бенкет, знаменують відірваність від мілітаристики та всього негативу, який вона приносить: смерті та смертоносної зброї. Ч. Діккенс підкреслює антивоєнну спрямованість головного персонажа та його невідання військової героїки у сприйнятті рочестерського пейзажу, який окреслює колишні звичаги [520,

р. 60]. Автор зауважує невблаганність часу стосовно кам'яних свідків попередніх військових подій, які колись додавали місту значущості, проте тепер воно з неприступної фортеці перетворилося на мирне сонне містечко з руїнами древнього замку.

Гоголезнавці приділяли значну увагу маркуванню історичного часу в поемі «Мертвые души», висуваючи різні версії щодо часових рамок тексту<sup>29</sup>. Г. Гуковський розглядає образ Чічікова як типовий для історичної дійсності 1830-х років [127, с. 530], Є. Нікішаєв визначає період дії часовим відтинком 1810–1840-х рр. з паралельним чіткішим окресленням – 1812–1825-ті рр. [313, с. 104–105]. О. Смірнова окреслює зображені у творі події як такі, що належать до доби правління Миколи I – тобто, 1826–1855 рр. [384, с. 173]. А коментатори тексту роману помітили деталі, які прямо вказували на часові маркери: початок 1830-х рр. – купівля безземельних селян могла відбуватися лише до 1833 р., коли вийшов закон про заборону таких угод, але після ревізії 1815 р. (наступний перепис відбувся у 1833 р.), після розпуску комісії по будівництву Храму Христа Спасителя в Москві в 1827 р., й після великої епідемії холери 1831 р. [385, с. 187–192], а також цілком інший вимір – до 1821 р. [154, с. 105].

М. Гоголь чітко окреслює час дії в епізоді, коли Чічікову не допомагає його вроджена здатність входити в довіру до людей і він стає об'єктом чуток про те, що є насправді передодягненим Наполеоном (його навіть «впізнає» один з учасників Вітчизняної війни) [108, т. 7, кн. 1, с. 194]. Чимало містян починають «упізнавати» в ньому колишнього французького імператора й висувати здогадки, чи бува не відпустили його з ув'язнення англійці. Як зауважує автор, ще яскравими були спогади недавньої війни, і це сприяло поширенню неймовірних пліток про повернення «диявольського» імператора в опалі. Таким чином, час подій обмежено хронологічними рамками перебування Наполеона на острові Святої Єлени, тобто 17 жовтня 1815 – 5 травня

<sup>29</sup> Детальніше про останні різнополярні дослідження історичного часу в в поемі «Мертвые души» М. Гоголя див.: [458, с. 202].

1821 рр. Утім, цей період можна окреслити й інакше – на стінах у вітальні Собакевича розвішано портрети очільників й активних учасників грецької війни за незалежність від Османської імперії – О. Маврокордато (Маврокордатоса), А. В. Міауліса, К. Канарі (Канаріса), Боболіни (Ласкаріни Бубуліни). Ці популярні серед росіян портрети грецьких полководців (особливо в лубо-чному варіанті) не могли з’явитися одразу після початку повстання – 25 березня 1821 р. (у літературознавстві зустрічаються й «інтерпретації» цих портретів як зображень «героїв грецької античності» [73, с. 330], що, зрозуміло, є невірним, бо вони є сучаснішими для персонажів, аніж інший герой Вітчизняної війни – Петро Багратіон, який «складає їм компанію» в галереї Собакевича). Проте не можна відкидати й полівимірність часу, в якому відбуваються основні дії роману, тобто події можуть відбуватися і навесні 1822 р. – Наполеон Бонапарт «ще живий», оскільки його постать і «подібність» на Чічікова важливі для розвитку сюжетної дії. Тому серед галереї Собакевича є місце для портрету повстанця К. Канаріса – майбутнього грецького адмірала, який став відомим у Російській імперії після героїчного знищення турецького флагмана в морській битві в червні 1822 р. [471, с. 81–82]. У поміщиці Коробочки гість зауважує портрет головнокомандуючого російськими армією та ополченням Михайла Голенищева-Кутузова – очевидно, один з тих багатьох «шедеврів» масового живопису, які були поширені не лише в дворянських та поміщицьких садибах, й у домівках простих містян і селян. Але портрет героя та найбільш відомого полководця Вітчизняної війни розміщено саме серед картин з птахами та старих дзеркал. Героїка недавніх геополітичних подій, які перекроїли європейську карту, ще досі жива в пам’яті сучасників і безпосередніх учасників баталій, але в авторських описах вона приземлена й втрачає свій первинний сенс у завалених різним старим мотлохом вітальнях. Стає вона буденною і в інших «історичних» контекстах. Генерал П. Багратіон – знаменитий учасник суворовських походів, а також опору французькій армії в 1812 році – виглядає серед грецьких звитяжців мізерним і щуплявим, а запальний хуліган Ноздрьов, до якого Чічіков завітав перед поїздкою до Со-

бакевича, нападає на гостя з запалом поручика з оточення генералісімуса Олександра Суворова. Отже, найбільш відомі національні та військові герої імперської Росії висміяні та знижені до рівня провінційних малограмотних поміщиків.

Одним із факторів успіху своєї авантюрної справи Чічіков вважає недавню епідемію, через яку померло чимало людей і яка, судячи з контексту, не мала локального характеру. Тож мова може йти про епідемію холери, що розпочалася в імперії наприкінці 1829 і лютувала до кінця 1831 року. Ця пошесть масово винищила міське та сільське населення і, попри вжиті владою протиепідемічні заходи, не оминула й жителів Санкт-Петербурга й Москви [98, с. 62–63]. Тому датування подій у місті NN та дворянських помістях губернії, пов'язаних із прибуттям негоціанта Чічікова, можна окреслити весною 1821 / 1822 / 1832 рр. (згадаймо й «весеннее расположение», яке, на думку автора, вплинуло на Чічікова, і той раптово закохується в доньку губернатора).

У романі Дж. Морье Гаджі-баба є учасником російсько-перської війни 1804–1813 рр. Це досить легко визначити зі згадки молодого воїна навіть без вказівки на дату: він прибуває із загоном до Єревану – тож події передують поразці перських сил 20 червня 1804 року під цим містом-фортецею на початку війни [581, р. 179]. Так само й у романі Г. Квітки-Основ'яненка історичним маркером виступають важливі військові події. Так, офіцер Столбиков, йдучи з легкістю трикстера на підвищення та отримуючи військове звання одне за одним, із жахом дізнається про майбутній похід до кримського кордону, «навіть до Перекопу». І хоча автор не вказує, про яку саме кримську війну йдеться, з огляду на відому точну дату народження головного героя, мова може йти лише про початок чергової російсько-турецької війни 1787–1791 рр., в якій Османська імперія заявляла про право володіння Кримським ханством, – вона розпочалася 24 серпня 1787 року [321, с. 243]. Зрештою, персонаж успішно уникає військового анабазису та повертається до не менш буремного «цивільного» життя.

Чічков, Столбиков, Піквік з друзями, Гаджі-баба волею випадку порушують приватний простір садиб знатних дворян, стаючи мимовільними свідками і (спів)учасниками його видимих і таємних життєвих рухів. Проте їхня функція полягає в перебудові чи спробах деконструкції цього життя, оскільки лише до їхньої появи воно протікало монотонно, за своїми правилами та неписаними нормами. Так, Чічков спершу знайомиться з майбутніми можливими продавцями, а потім – вже «на їхній території» – намагається придбати «мертві душі» кріпосних селян, вносячи в серця поміщиків неабияке сум'яття. Утім, якщо М. Гоголь зауважує насамперед негативні сторони поміщицьких дворів, чудесна природа протиставлена жахливим характерам дворян, то Ч. Діккенс часто захоплюється сільським пейзажем. Піквік відвідує вигадані письменником помістя та помічає їхню красу [520, р. 83–84]. Дж. Морьє змушує головного героя побувати в помешканнях чи не всіх перських сановників, крізь призму приватного життя яких дає точний зріз звичаїв описуваного часу. Через правдиву сповідь героя читач дізнається про всі етичні та моральні вади традицій, які панували як у шахських палацах, так і в оселях мулл та простих ремісників.

Поряд із фізичним переміщенням у конкретному історичному просторі важливою є і внутрішня еволюція персонажів. Одним із її суттєвих аспектів змін стає момент фатального проходження героїв повз свою Душу в образах жінок, які в них закохані [314, с. 339, 351], – проте вони обирають для себе інший еволюційний шлях, втративши шанс змінити своє життя на краще. Гаджі-баба втрачає кохану жінку – курдську полонянку Зейнаб, яка спершу потрапляє до гарему мірзи Ахмака, а пізніше до гарему шаха. Головний герой не робить жодних спроб її врятувати, втекти з нею в рідне місто. Він радше віддається спогляданню та аналізу власних почуттів, не задумуючись про те, що кохана перебуває в смертельній небезпеці. Дж. Морьє зауважує, що Гаджі-баба більше переймається власним майбутнім та можливою втраченою зв'язку з полонянкою [581, р. 155]. Зрештою, Гаджі-баба стає прямим винуватцем жорстокого вбивства Зейнаб слугами шаха.

Таку ж байдужість демонструє Столбіков, втрачаючи можливість одружитися з коханою дівчиною. Його хитрістю одружує на собі тітка дівчини й одразу ж розпоряджається долею чоловіка на власний розсуд. Столбіков усвідомлює, що втрачає свободу, поєднавши своє життя з нелюбою, некрасивою та підступною жінкою, тим не менш ладен піти на такі жертви заради марнославства і тих вигідних авантур, на які спроможний кмітливий та хитрий розум його нав'язливої обраниці [199, т. 5, с. 311]. Схожу спробу вигідного шлюбу робить Гаджі-баба, коли намагається поріднитися з одним із стамбульських іменитих сімейств. Він так само з легкістю пристає на пропозицію побратися з Шекерлеб, яка в такий спосіб хоче помститися братам. Та все ж родина багатії вдови домагається розлучення, дізнавшись про «незнатне походження» ісфаганського цирульника.

М. Гоголь, хоч і не вводить у текст роману мелодраматичну складову, натякає на неодноразові провальні спроби Чічікова влаштувати особисте життя. Так, під час безуспішного силкування зав'язати на балу розмову з донькою губернатора, коли об'єкт інтересу авантюриста неприховано позіхає від нудьги, автор «детально» згадує епізоди залицянь безталанного серцеїда в інших російських губерніях, які проходили за таким же сценарієм [108, т. 7, кн. 1, с. 159]. Безіменна шістнадцятирічна блондинка, яка змушує шахрая забути про все на світі й навіть закохатися (іншими словами, раптово пережити почуття, несумісні з холодним розрахунком й обрахуванням можливого зиску), протиставлена в романі іншим дворянкам, які, мабуть, не могли б встояти перед заготовленими книжковими штампами, якими оперує Чічіков, що раптом перетворився, за словами М. Гоголя, на «поета». Нещодавня випускниця інституту «благородних дівиць» відрізняється від вишуканого товариства, яке, через надмірну увагу до неї Чічікова, починає розпускати про дівчину брудні плітки, схожі на сюжети популярних романів.

У романі Ч. Діккенса Піквік, на відміну від Чічікова, цілком змирився зі своїм самотнім життям і не прагне нічого змінювати. Втім, англійський письменник саркастично демонструє, що нав'язані масовою культурою стерео-

типи романтичних зізнань у коханні можуть породити прикрі непорозуміння, коли навіть безневинні фрази розуміються як такі, що мають глибокий мелодраматичний смисл і недвозначно вказують на закоханість та «серйозні плани». Так, надзвичайно аналогічними є діалоги Столбікова та Авдотї Макарівни та Піквіка з його служницею. Обидві жінки переконані, що мова йде про палкі почуття, що чоловіки романтично освідчуються. І якщо у Столбікова є певний досвід приватного спілкування з жінками, то містер Піквік відчуває щось на зразок гетерофобії – він боїться бути запідозреним у «злочинному» і «неджентельменському» намірі усамітнитися з жінкою. Бурхливі внутрішні емоції та рефлексії Піквіка випромінюють страх, близький до панічного, і показують його в комічному світлі – спершу в епізоді, коли Піквік помилково вночі вдирається до пансіону для молодих панянок «Вестгейт-гаус» [520, р. 211–218], і вдруге – у готелі «Великий Білий Кінь», коли неуважний Піквік потрапляє до спальні незнайомої «жінки середніх літ» [520, р. 291–295]. «Романтичні пригоди» містера Піквіка поза Лондоном завершуються залагодженням конфлікту, проте не так мирно вирішується непорозуміння з місіс Бардл, у якої він винаймає будинок: безгрішна та прагматична розмова про можливість найму нового слуги через надмірні емоції та ентузіазм Піквіка сприймаються вдовою як сентиментальне зізнання в коханні й така жадана пропозиція одружитися. Як дізнаємось із тексту роману, образа місіс Бардл виявилась настільки глибокою, що вона ініціює розгляд справи в суді [520, р. 233]. А розмова Столбікова та Авдотї Макарівни через його нерішучість і страх відстояти власну думку зумовлює непорозуміння, яке завершується неочікуваним для головного героя весіллям.

Отже, хронотоп шляху в романах «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка, «Мертвые души» М. Гоголя, «The Adventures of Hajji Baba of Ispahan» Дж. Морье і «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса має важливе жанротвірне значення. Через топоси, крізь які проходять герої, автори історизують власну оповідь, з'ясовують специфічні

особливості епохи, з якою взаємодіють персонажі – Російська імперія кінця XVIII – перших десятиліть XIX ст., Персія початку XIX ст., передвікторіанська Англія.

### 3.3.3. Типологія конструювання географічних образів

Окремі жанри та жанрові різновиди художньої літератури мають чимало спільних рис з картографічним проектуванням<sup>30</sup>, як, наприклад, подорожні нариси та романи мандрів. Картографування простору відіграє важливе значення в жанровому різновиді «роману великої дороги», у якому «великою дорогою» є часто весь життєвий шлях персонажа.

Нас цікавлять передусім особливості узагальнених способів моделювання та відтворення просторових відношень географічних об'єктів у романах та їх взаємозв'язок з просторовим світом персонажа. З одного боку важливими є відмінності картографічної генералізації – відбору та ступеня узагальнення об'єктів [433, с. 101], з іншого – збіги у відображенні та локалізації географічних образів. Спробуємо окреслити психологічне підґрунтя і вплив національно-етнічних факторів на викривлення тих чи інших реальних чи конструювання фіктивних географічних топосів. Доцільним буде використання просторової термінології, поширеної в регіональній географії, як-от відстань, напрям, зосередження, близькість, доступність тощо [46, с. 101]. Як і в більшості сучасних досліджень з регіональної географії, послуговуватимось класифікаційною схемою, за якою ієрархічний каркас об'єктів розміщується в просторі горизонтально, а не вертикально [46, с. 19]. Особливий інтерес становить зумисна деформація географічного простору, його наповнення непритаманним йому сенсом, а також мета таких формо- та змістозмін.

Простежимо структурування географічного простору, зокрема, особ-

<sup>30</sup> Детальніше про літературознавчу географію як особливий міждисциплінарний напрям сучасних досліджень див.: [458, с. 207–209].



ливості конструювання великого міста в досліджуваних «романах великої дороги» «The Adventures of Hajji Baba of Ispahan in England» Дж. Морьє, «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса, «Жизнь и похождения ... Столбикова...» Г. Квітки-Основ'яненка, «Мертвые души» М. Гоголя.

У романі «Жизнь и похождения ... Столбикова...» Г. Квітки-Основ'яненка представлено образ великого міста у візії провінціала. Від своєї зустрічі з Москвою Столбіков очікує вирішення особистих проблем з отриманням спадщини. Його захоплює велич міста, в яке він прибуває, особливо вражає його розмір у порівнянні з містами, які він бачив досі: «У! какой обширный город Москва!.. гораздо обширнее, нежели мог я вообразить!.. Когда я взглянул на него с горы, при въезде, у меня захватило дух, словно был брошен в глубокую реку...» [199, т. 5, с. 179–180]. Отже, Столбіков з наївністю гадає, що лише перехід міських меж дозволить йому позбутися зв'язку з попереднім провінційним простором.

Чоловік, зачарований величними будівлями, своїм непідробним захватом і простакуватою зовнішністю привертає увагу місцевих шахраїв. Столицне місто (набуття Петербургом відповідного статусу в 1712 р. не відібрало таке означення й у Москві) виявляється для непідготовленого мандрівника сповненим загроз і підступів. Після свого першого невдалого досвіду прогулянки містом, коли його обдурюють і він заледве знаходить шлях назад, Столбіков обережно досліджує простір довкола будинку свого товариша Столбіковського [199, т. 5, с. 183]. Поступово Столбіков опановує простір чужого міста, навчається «прочитувати» його та запам'ятовувати прикмети. Так перед його очима відкривається абсолютно чужа територія зі своїми законами та екзотичними мешканцями.

Топоси Москви повсякчас вводять в оману головного героя – стикаючись з ними, він ніби втрачає здатність розрізнити їхнє функціональне призначення. Столбіков часто не здатен ідентифікувати ті чи інші громадські заклади, у які випадково потрапляє: так, його обдурюють, коли він потрапляє в трактир: шахраї стверджують, що це – приватний будинок, який належить

його далекій родичці, та змушують оплатити чужий бенкет. Він постійно стає об'єктом маніпулювання, насмішки та підлих афер місцевих крутіїв. Помітно, що первісне сприйняття Москви не виправдовує радісних очікувань простатка, бо в столиці він не зустрічає жодної людини, яка б не захотіла скористатися його наївністю чи просто позбиткуватися. Навіть Столбіковський використовує товариша у власних цілях – для приховування адюльтерів – і, отримавши тверду відмову для приховання чергової інтриги, підло викидає вчорашнього «найкращого друга» зі свого помешкання. Тож Москва відторгає Столбікова як чужорідне тіло, а він, зі своєю безпосередністю та недосвіченістю, не здатний вжитися в її простір постійних обдурювань та умовностей. Показово: щоб без перешкод виїхати зі столиці, чоловік змушений заплатити хабар квартальному.

Г. Квітка-Основ'яненко негусто насичує епізод перебування Столбікова в Москві реальними географічними топосами. Лише двічі він називає точні назви московських закладів: Петровський трактир і Петровський театр. До трактиру Столбіков потрапляє завдяки обману аферистів. Вимушено покидаючи негостинне місто, Столбіков дізнається, що власник Петровського театру Медокс подав скаргу на Столбіковського, котрий забрав із його трупи танцівницю (тут письменник згадує реальну історичну особу – Майкла Меддокса (1742–1887) [356, с. 187]). «Поява» любовної інтриги Столбіковського поряд із прізвищем відомого англійського антрепренера історично зафіксує подію та історизує простір донаполеонівської Москви часів пізнього правління Катерини II.

У подібній ситуації опиняється Гаджі-баба, коли потрапляє з рідного простору Персії в цілком чужий для себе простір англійської столиці. Як і українець Столбіков, перси відчують культурний шок, зіткнувшись зі способом життя англійців, їхніми звичками та традиціями. У столиці Гаджі-баба та його супутники найперше зауважують цілком відмінні та незрозумілі правила співжиття та облаштування побуту. Їх дивує чітка функціональна визначеність кімнат – для прийому їжі, для сну тощо, величезна кількість меб-

лів, але відсутність окремих кімнат для жінок та чоловіків [582, р. 89]. Такі особливості побутового простору неабияк бентежать чужинців, адже він зовсім не схожий на той, до якого вони звикли за роки життя в Персії. Як і Столбіков, молодий перс сприймає величезне місто не статично, а у незмінній динаміці: тут підкреслено постійний рух і вимушену причетність до шаленого ритму життя, настільки швидкого, що він сприймається як щось надзвичайне: «Ми встигли побачити тільки швидкі відблиски вулиць, будинків, магазинів, а також дивовижі, яких надто багато, щоби описати зараз, і, нарешті, зупинилися біля дверей, розташованих між декількома іншими дверима такого ж розміру...» [582, р. 87]. У романі простежується протиставлення розміреного та споглядального життя перських міст та шаленого ритму Лондона.

З Чічковим з роману «Мертвые души» М. Гоголя відбувається дещо інше – зі столиці головний герой приїжджає в губернське місто NN. Дослідники часто намагалися чітко ідентифікувати географічне положення міста, нехтуючи його зумисну типізацію. Так, на це нібито вказує образливе прізвище «нижегородская ворона», яким «винагороджує» кучера Чіčkова інший візник, коли вони заледве розминаються на вузькій та розбитій сільській дорозі [108, т. 7, кн. 1, с. 86]. Саме тоді, коли Чічков і кучер Селіфан утікають від гніву Ноздрьова, у тексті вперше з'являється образ доньки губернатора. Буквосполучення NN, попри свою поширеність у російськомовних творах XIX ст., може вказувати на перші літери назви Нижнього Новгороду, написаної латиницею (й тому автор пише дві літери NN замість однієї). Утім, слід зауважити відсутність характерних ознак, притаманних Нижньому Новгороду на час написання тексту першого тому роману. Якщо М. Гоголь і прагнув показати віддалену від столиці провінцію на прикладі Нижньогородської губернії та його губернського міста, то він зумисне забирає точні маркери: наприклад, згадки про відвідини міського театру поміщиками (заснований у Нижньому Новгороді у 1798 році) є загальними й можуть стосуватися будь-якого губернського театру.

Непрямим доказом символічного зображення Нижнього Новгороду є

розмова двох селян, які стали першими свідками приїзду Чічікова до готелю. Порожнє балакання стосується не так приїжджого – він нічим не привертає увагу, а коліс його екіпажу: «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет», – отвечал другой» [108, т. 7, кн. 1, с. 9]. Отже, є два місця, які, попри довільний вибір одного з співрозмовників, могли б стати можливим об'єктом удаваного прибуття – губернські міста Москва та Казань, які майже рівновіддалені від Нижнього Новгороду на захід і схід відповідно. Також на Нижній Новгород може частково вказувати й перелік центральних губерній, в котрих Чічіков вражав місцевих панянок своїм красномовством – Симбірська, Рязанська, Пензенська, Вятська. Якщо окреслити тривалий маршрут афериста, взуруючись лише на ці назви, то він виглядатиме так: Москва > Рязань > Пенза > Симбірськ > В'ятка > Нижній Новгород. З Нижнього Новгороду на шляху ймовірного повернення до Москви в головного героя та його кучера мало б бути лише одне не згадане в тексті губернське місто – Володимир. Також примітною є інша авторська ремарка стосовно розміщення губернського міста відносно столиць Російської імперії – Петербурга та Москви. Так, М. Гоголь щиро дивується з легковірності містян, які поширюють чутки про «переодягненого Наполеона» Чічікова, оскільки дія відбувається не в глухій провінції: «[...] город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» [108, т. 7, кн. 1, с. 194]. Проте це зауваження руйнує версію про можливий опис Нижнього Новгороду, який значно ближчий до Москви, ніж до Північної столиці.

Здавалося б, головне місто губернії має вирізнитися серед інших чистотою, величчю архітектури, організованістю простору загалом. Натомість автор підкреслює типові риси російського міста, які аж ніяк його не прикрашають, а навпаки – посилюють враження про його неупорядкованість і антиестетичність. Так, ресорна бричка, на якій приїжджає Чічіков, «довольно красивая», хоча її господар «не красавец, но и не дурной наружности», але місто

в усьому протистоїть можливій красі: воно відразу постає відразливим у описі місцевого готелю, який дуже брудний, захарашений, з темними кімнатами і закопченими від диму залами, «населений» тарганами та вельми цікавими сусідами. Внутрішній простір готелю гармонує із зовнішнім, не менш занедбаним і брудним: «Наружный фасад гостиницы отвечал ее внутренности: она была очень длинна, в два этажа; нижний не был выщекатурен и оставался в темно-красных кирпичиках, еще более потемневших от лихих погодных перемен и грязноватых уже самих по себе; верхний был выкрашен вечною желтою краскою...» [108, т. 7, кн. 1, с. 10]. Тож готель уособлює простір запустіння, закостенілості та занепаду, який панує не лише в місті, а й у губернії загалом. Готель також стає воротами до міського простору, який замкнутий на собі: приїжджий шахрай завжди повертається до нього після своїх «ділових» зустрічей.

Присутній у структурі простору міста й сакральний компонент, проте йому символічно відведено другорядну (якщо не третьорядну) роль. Поміщиця Коробочка, вражена пропозицією Чічікова, приїжджає до губернського міста, щоб порадитися з протопопшею. Шлях до помешкання протопопа через віддалені вулиці та закоулки пролягає повз церкву: «Колымага, сделавши несколько поворотов из улицы в улицу, наконец поворотила в темный переулок мимо небольшой приходской церкви Николы на Недотычках и остановилась пред воротами дома протопопши» [108, т. 7, кн. 1, с. 166]. Назва місця, де розміщена церква, вказує на її неосновне значення і є прозорим натяком на брак духовності в житті містян (щоправда, не лише містян: Чічіков, дізнаючись про облаштування міста, запитує, про всяк випадок, де розташований місцевий собор, – це перша й остання згадка в тексті). Профанний простір міста значно переважає сакральний і провокує викривлення в повсякденному побуті та й світосприйнятті персонажів загалом.

Топос готелю – репрезентанта великого міста – присутній і в «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса. Показово, що дія роману часто відбувається в готелях – як великих, так і малих. Для автора старовинний готель – це

вмістилище культурної та історичної пам'яті, останній свідок минувшини. Раніше готелі були важливішими, бо слугували заїжджими дворами для карет. Пізніше, з активним розвитком сполучення, зокрема й залізничного, вони втрачають своє значення важливих вузлів транспортних артерій країни – ці старовинні пансіони залишились у віддалених від центру районах. В одному з лондонських боро, де ще вціліли готельні релікти, Ч. Діккенс підмічає збережену старовинну архітектуру та відсутність суєти, характерної для великих готелів: «Подвійний ярус спальних галерей зі старими незграбними балюстрадами простягався обабіч двох сторін двору, а подвійний ряд дзвінків, захищених від негоди невеликим похилим дахом, висів над дверима, що вели до буфету та їдальні» [520, р. 119]. Допотопний величезний готель із заплутаними коридорами, до якого ще не дісталися сучасні архітектори та міські чиновники, що відповідають за благоустрій, концентрує в собі серцевину міської міфології та може бути, на переконання письменника, невичерпним джерелом для незліченних оповідань про привидів. А сучасні реформатори становлять загрозу для місць, які зберігають історію, таких як архаїчний готель «Білий олень» чи Лондонський міст.

Як і М. Гоголь, Ч. Діккенс зауважує відсутність смаку в сучасному облаштуванні міського простору та його позірну досконалість. Біля широких освітлених вулиць є бічні: брудні, вузькі та глухі – світлий простір не здатний витіснити темний. У такий спосіб у тексті підкреслено дволикість столичного міста: «Вулиця широка, магазини просторі, гамір від проїжджаючих екіпажів, поступ вічного потоку людей – усі надокучливі звуки від вуличного руху резонують тут з ранку до півночі; а вулиці навколо мізерні й вузькі; бідність і розпуста процвітають у гнойовиках переповнених провулків; скрута і нещастя закуті в цій тісній в'язниці; дух зневіри та похмурості, як здається принаймні мені, навис над цим місцем і надав йому убогого і хворобливого відтінку» [520, р. 269]. Зрештою, і в місті NN приховується нікчемність та одноманітність занедбаної забудови – щоправда, не представленням кращих будівель та їхнім зручнішим розташуванням, а формуванням фіктивних обра-

зів міста в місцевій пресі: «Впрочем, хотя эти деревья были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что «город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день», и что при этом «было очень умирительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику»» [108, т. 7, кн. 1, с. 13]. З-під пера догідливого автора газетного допису жалюгідний і недоглянутий сад перетворюється на «черговий» акт подвижництва місцевої влади.

Як бачимо, моделювання просторових відношень між географічними об'єктами в романах «The Adventures of Hajji Baba of Ispahan in England» Дж. Морьє, «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса, «Жизнь и похождения ... Столбикова...» Г. Квітки-Основ'яненка, «Мертвые души» М. Гоголя кореспондує з просторовим світом персонажів. «Уявні» простори присутні в усіх творах, не зважаючи на те, чи наявні в них реальні географічні назви (Г. Квітка-Основ'яненко, Дж. Морьє, частково Ч. Діккенс) або ж символічні маркери (М. Гоголь, Ч. Діккенс).

### 3.3.4. Мономіф як сюжетна модель

В обраних для дослідження романах українських та англійських письменників ХІХ ст. зауважуємо символічну інтерпретацію мономіфу – єдиної для усіх міфів, релігій і творів красного письменства міфологічної структури мандрів і випробувань головного героя. Як відомо, термін «мономіф» у науковий дискурс був запроваджений американським міфологом-компаративістом і релігієзнавцем Дж. Кемпбелом у 1949 р. Учений розумів мономіф як єдину структурну модель, яка лежить в основі «великого наративу» – міфу, легенди та художньої літератури загалом. Така модель притаманна чи не всім популярним і поширеним оповідям, починаючи з давньоіндійських міфів та поем Гомера й закінчуючи тими сюжетами, на яких побудова-

ні сучасні комп'ютерні ігри, кіно- і мультфільми, розраховані як на невибагливого споживача, так і на елітарного поціновувача.

Міфологема міфу не є структурно складною. Перший етап – вирушання героя в подорож – починається з поклику до пригоди. Як зауважує Дж. Кемпбел, такий сигнал завжди приходиться несподівано та порушує звичний спосіб життя персонажа: «Якась прикра помилка – позірно чиста випадковість – відкриває новий, незнаний світ, й індивід утягується в стосунки з такими силами, що їх до пуття не розуміє» [200, с. 50]. Рішення покинути рідну домівку може бути добровільним або й нав'язаним кимось чи чимось.

У «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса головний персонаж Піквік вирушає в подорож зі своїми однодумцями, щоб здобути ще більшу славу. До такої дії чоловіка підштовхують лестощі членів клубу через його псевдонаукову «теорію корюшки». Піквік вирішує вийти з групи «кабінетних» учених і стати першовідкривачем досі невідомих йому та недоступних іншим галузей знань.

Абсолютно непомітним видається прибуття Чічікова в губернське місто NN. М. Гоголь підкреслює звичайність гостя, який за всіма мірками є «паном середньої руки». Саме з цього непомітного візиту розпочинається низка зустрічей Чічікова та його інтеграція в дворянську спільноту. Письменник скупо, але чітко окреслює образ Чічікова (холостяк (з огляду на ресорну бричку)) та місто, в яке він прибуває, – одне з багатьох російських міст (підкреслено національність зустрічних селян і те, що слуга був з «російського трактуру»). Таким чином, відбувається вторгнення нових осіб у чужі та незрозумілі світи: для піквікістів – це англійська провінція, а для афериста Чічікова – одна з багатьох російських губерній, які настільки схожі, що часто не потребують географічних означень.

Гаджі-баба в романі Дж. Морье залишає рідний Ісфаган, щоби поринути у вир пригод, часто ризикованих і небезпечних. Привід для залишення рідного міста – влаштування на службу до багдадського купця – видається йому та його рідним тимчасовою віхою в житті, що не передбачає тривалої



розлуки, але принесе неабиякий зиск. Відправлення Столбікова до пансіону, а згодом й на військову службу кардинально змінює його буття, а в ролі надприродної сили, яка виштовхує його в самостійне та «доросле» життя, виступає підступний опікун, який завжди знаходить способи, щоб тримати законного спадкоємця якомога далі від родового помістя.

Зауважимо, що одним з головних факторів початку подорожі персонажів є їхня попередня закритість у певному топосі. Для Піквіка таким закритим топосом є його наймана квартира та затишне приміщення клубу. Піквікський клуб зорієнтований на наукові відкриття своїх учасників: як можна зауважити з протоколу засідання, одна з його особливостей – сприйняття зацікавлень своїх членів не як хобі, а як серйозні дослідження, які проводяться великими вченими. Усі члени клубу є есквайрами, тож це – дворянський клуб, який до того ж є елітарним. Такі екстравагантні клуби не є вигадкою Ч. Діккенса. Як зауважує О. Вайнштейн, саме атмосфера клубного життя дозволяла джентльмену бути самим собою, узаконюючи його право на ексцентричність, а сама клубна спільнота, як модель соціальності, була репрезентативним обличчям клубного дивака [79, с. 198]. Як бачимо, такі спільноти підтримували ідеї своїх членів, навіть ті, які вочевидь були б приреченими на провал при винесенні на суспільний загаль, як у випадку з презентацією «наукової» доповіді С. Піквіка «Міркування про джерела Гемпстедських ставок, з деякими спостереженнями щодо теорії корюшки», яка могла бути сприйнята з таким неудаваним захватом та схваленням лише членами його клубу, такими ж «аматорами науки».

Чічиков, після невдалої кар'єри на митниці, обіймає цілком незначну посаду повіреного й нудиться своїм вимушеним чесним життям. Здавалося б, він так і завершить своє кар'єрне сходження, змириться зі своїм падінням, але раптом секретар в опіці дає йому блискучий здогад про можливість збагачення. Ця коротка розмова стає поштовхом до подорожі афериста, який змінює посаду службовця на ремесло «торговця душами» й починає відкривати для себе російську провінцію та її жителів.

Гаджі-баба, як і Столбіков, змушений залишити топос рідного міста Ісфагана, поневірячись у чужих місцях, пристосовуватись до нових умов. Місто, де він здобув успіх як вправний цирульник, на час описуваних подій вже втратило своє колишнє значення столичного міста Персії й перебувало в занедбаному стані [581, р. 29]. Для Столбікова рідне помістя стає «чужим» після смерті батьків, тому що опікун виживає його з отчого дому.

Для всіх героїв вступ у незвідане й нове спершу не видається небезпечним чи надміру складним: для Піквіка роздуми про майбутню велику подорож пробуджують мрії про визначну славу першовідкривача [520, р. 10]. Для Столбікова від'їзд до пансіону недаремно збігається з досягненням юнацького віку – для Петра це стає справжнім ініціаційним випробуванням. Хлопець не знає достеменно, що його очікує, але відчуває радість від припинення осоружних уроків отця Пилипа та знущань опікуна. Юний Столбіков сподівається, що в майбутньому йому вдасться повернути родове помістя [199, т. 5, с. 34].

Як і Піквік, Чічиков радісно будує плани майбутніх гешефтів, але пов'язаних з набуттям не наукового, а матеріального капіталу, й щиро радіє з недавніх епідемій в імперії, від яких вимерло чимало людей [108, т. 7, кн. 1, с. 225–226]. Так само і для Гаджі-баби робота в багдадського купця видається дуже вигідною й він без вагань погоджується на всі умови. Не встиг він навіть зрозуміти специфіку торгівельних справ, як потрапляє до полону й починаються його пригоди.

Як бачимо, герої романів Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Дж. Морье та Ч. Діккенса беззастережно приймають поклик до нових змін – тож для них, за теорією Дж. Кемпбела, перша знакова зустріч повинна відбутися з покровителем або покровителькою, які мають допомагати та сприяти у справах. Цей образ найчастіше є амбівалентним: «Покровительський і небезпечний, материнський і батьківський водночас, цей надприродний принцип хранительства поєднує в собі усі двозначності підсвідомого, позначаючи таким чином підтримку нашої свідомої особистості отією іншою, більшою сис-

темою – але й незбагненність провідника, за яким ідемо, піддаючи небезпекам усі наші раціональні цілі» [200, с. 72–73]. Як відомо, перші випуски «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса не були популярними, допоки автор не ввів у четвертому випуску образ Сема Веллера – вірного слуги Піквіка, який оберегає свого господаря від необдуманих витівок та, фактично, веде за руку в агресивному та ворожому оточенні (повторимо, що мова йде про ті топоси, що є поза простором квартири та клубу) [590, р. 298]. Попри постійну присутність вірних друзів Піквіка, саме Веллер стає його провідником у світі, представником якого є сам, – світі, де щирість, довіра і доброта його господаря не є цінними взагалі.

Функцію припорогового охоронця Столбікова, який постійно встановлює нові перевірки та влаштовує різні пастки, виконує його опікун. Справжнім випробуванням для хлопчини стає період «виховання»: далекий родич ним зовсім не цікавиться, тож сироті допомагають виживати колишні слуги батьківського помістя. Далі юнака віддають до пансіону, створюючи передумови для його подальших пригод.

Опікун супроводжує Столбікова протягом раннього періоду життя та є, фактично, його Тінню. Він утілює хитрість, підступність і лицемірство – якості, відсутні в характері головного героя. Архетип Тіні визначають яскраво негативні емоційно неусвідомлені тони, разом із нею особистість утворює цілісність [488, с. 141]. Такою Тінню для Піквіка є шахрай Альфред Джингл, через інтриги якого страждає не лише сам Піквік, а й його друзі.

У романах М. Гоголя та Дж. Морье припорогові охоронці відсутні: герої самостійно обирають свій шлях (хоча, як було вже зазначено, для початку їхніх подвигів письменники окреслюють конкретні стимули та «підказки») і не потребують помічників, покладаючись лише на власні сили. Вони є одинаками, прямують до нових життєвих випробувань без зайвої допомоги. Їхнє рішення переступити поріг – кардинально трансформувати власне життя, зокрема змінити спокійну кар'єру службовця на сумнівну аферу та не менш тихе життя цирульника на небезпечне ремесло торговця, відкриває їм шлях в

інші світи та змінює їх самих.

Незнаний досі простір, до якого потрапляють персонажі романів після переходу порогу, Дж. Кемпбел метафорично називає «черевом кита», який «заковтує» мандрівників (термін запозичений з «The Song of Hiawatha» («Пісня про Гайавату») Г. Лонгфеллоу) [200, с. 87]. Такий перехід у світ невідомого є формою самознищення та народження заново. Після переступлення порогу на героїв чекає низка випробувань, до мети вони рухаються довгим шляхом. Цей рух, за спостереженням Дж. Кемпбела, породив чимало сюжетів світової літератури, в яких описані дивовижні пригоди та подвиги [200, с. 93]. Аналізованим «романам великої дороги» українських і англійських письменників притаманна типова інверсована версія випробувань, які не потребують виняткових зусиль і магічної допомоги надприродних помічників, але влучно характеризують шлях перевтілення головних персонажів. Тож такий шлях є шляхом проходження ініціації, який наприкінці повинен завершитися поверненням додому.

У структурі досліджуваних сатиричних романів можна спостерегти ритуальну основу обряду ініціації (за Є. Мелетинським, ініціацію можна назвати універсальним ритуально-міфологічним комплексом [285, с. 313]). Важливою умовою є готовність до ініціації – ініційований повинен внутрішньо погодитись на зміни. А. ван Геннеп у структурі ініціаційного процесу – одного з обрядів переходу – виокремлює спільне ядро для всіх можливих варіацій посвячення. До початку подорожі людина перебуває в комфортному для себе світі рідної домівки або спільноти – світському мікрокосмі, а незнаний досі світ набуває рис сакрального простору [102, с. 16–17]. Відділення неофіта від рідної спільноти вчений вважає первинним – прелімінарним – етапом. Для всіх героїв «роману великої дороги» перехід у новий для них світ є важливою життєвою віхою, а після завершення подорожі герої змінюються – перероджуються (або мали б змінитися за авторським задумом, як у М. Гоголя). Початок ініціаційного процесу зазвичай співпадає з досягненням фізіологічної або соціальної зрілості. У Г. Квітки-Основ'яненка та Дж. Морье ініційовані

герої досягають фізіологічної, а в М. Гоголя та Ч. Діккенса – соціальної зрілості. А. ван Геннеп наголошує на тому, що моменти досягнення фізіологічної та соціальної зрілості не збігаються, а в багатьох суспільствах є надто віддаленими в часі. Специфіка соціальної зрілості, якої досягають персонажі в романах «Мертвые души» і «The Posthumous Papers...», є особливою – на момент початку проходження ініціації Чічіков і Піквік є шанованими членами свої соціальних спільнот. Ініціація стає для них важливим стимулом переродження, а не лише набуттям нового цінного досвіду.

Наступний етап – лімінарний – це період випробувань, що їх проходить мандрівник у процесі посвячення. Під час цього етапу ініційовані перебувають у перехідному стані: вони є фактично вигнанцями, їх сприймають як чужинців, вони почуваються «не в своїй тарілці», перебуваючи поза спільнотою. Піквікісти і Столбіков часто потрапляють у незручні ситуації через нерозуміння контексту та специфіки конкретних обставин. Гаджі-баба постійно почувається чужинцем – граючи ті чи інші соціальні ролі, він ніколи не «вживається» в них. Очевидно, що й роль самостійного і заповзятливого поміщика дається Чічікову нелегко, він є чужинцем серед дворян, оскільки звичнішою для нього є функція чиновника.

Аналізуючи лімінарний етап, В. Тернер спостеріг, що обряди переходу, незалежно від того, чи є вони індивідуальними чи колективними, передбачають підвищення статусу ініційованого [420, с. 233]. Справді, Піквік намагається увіковічнити своє ім'я вченого, досліджуючи звичаї та характери народу зсередини. Перипетії, в які потрапляє Столбіков, пов'язані з його намаганням повернути незаконно відібраний маєток та соціальний статус, що залежить від майнового становища. Чічіков вважає власну аферу надзвичайно вигідним проектом, який дозволить повернути втрачене становище в суспільстві. Дж. Морьє простежує, як його персонаж, долаючи труднощі, набуває життєвої мудрості й, попри всі прикрі невдачі, досягає успіху.

Цікавим є спостереження про те, що результатом досягнення соціальної зрілості після проходження обряду ініціації є переорієнтування систем

цінностей від інтравертних до екстравертних. Отже, перенесення «центру тяжіння цінностей» призводить до розуміння тих проблем, які є актуальними в першу чергу для суспільства [152, с. 93]. Найяскравішим прикладом такої зміни власних цінностей міг би слугувати образ Чічікова, який, за задумом автора, мав пережити моральне переродження в ненаписаному третьому томі поеми «Мертвые души». О. Веселовський, взявши до уваги зізнання та натяки про перспективи розгортання роману в тритомну епопею самого М. Гоголя та його сучасників, зокрема П. В'яземського, обґрунтовано проводить паралелі між незавершеним твором М. Гоголя та іншим, хоч і реалізованим, грандіозним задумом у світовій літературі – «La Divina Comedia» («Божественна комедія») Данте Аліг'єрі [86, с. 681–682]. З цим вдалим спостереженням російського компаративіста погодились чи не всі наступні дослідники творчості письменника – С. Шамбінаго, А. Єлістратова, Ю. Манн, А. Асоян, Н. Сквіра та ін. Отже, перший том зображує пекло Російської імперії на прикладі однієї з афер пройдисвіта Чічікова; другий том вводить персонажі, які перебувають на шляху до самовдосконалення, але не є однозначно позитивними; третій том, в якому були б ідеальні персонажі, повинен був виразити ідею наявності Раю в імперії пекла. Неабияка енергія Чічікова, яку він спрямовує на шахрайство, за задумом письменника мала трансформуватися на благодіяння, на допомогу ближньому. Таке перетворення готувалось і для Плюшкіна, закостенілу та тривку жадібність якого, здавалося б, неможливо побороти.

О. Веселовський доволі скептично відгукується про масштабний проєкт М. Гоголя. Порівнюючи письменника з Данте Аліг'єрі, він зауважує надзвичайне містичне натхнення та переконаність М. Гоголя в можливості духовного самовдосконалення, але не вірить у перспективу поєднати геніальний комізм з релігійними поглядами та громадянською боротьбою (більш точно й значно тактовніше характеризує письменника А. Асоян, називаючи його «мучеником власного задуму» [13, с. 71]). До того ж, італійський поет навіть не вдавався до схожого поєднання. Надмірна віра М. Гоголя в реалізацію ам-

бітного плану змалювання переконливого для російського загалу духовного зростання особистості стала чи не найбільшим його самоошуканством, особливо в останні роки життя та творчості [86, с. 683–684]. Як бачимо, початковий задум поеми «Мертвые души» повністю відтворював основні етапи ритуалу ініціації, які повинен був пройти головний герой.

Також не можна не помітити в досліджуваних текстах оприявлення архетипу Аніми, зустріч з яким має важливе значення для героїв. К. Г. Юнг заважував, що з цим архетипом асоціюються такі людські якості, як материнське піклування й співчуття, магічна влада жінки, мудрість тощо – втілення добрих рис, які сприяють розвитку. Однак існує й негативна сторона Аніми, яка доповнює амбівалентну природу цього архетипу та уособлює невідворотну та жорстоку долю [481, с. 216].

Проектування Аніми – жіночого начала в чоловікові – найперше відбувається в образі матері. «Для сина в перші роки життя Аніма зливається зі всесильною матір'ю, що потім накладає відбиток на всю його долю. Упродовж всього життя зберігається цей сентиментальний зв'язок, який або сильно йому заважає, або, навпаки, дає мужність для найсміливіших дій» [483, с. 118]. У романі «Жизнь и происхождения ... Столбикова...» Г. Квітки-Основ'яненка епізодичний образ матері втілює позитивні риси Аніми – доброту, співчуття та любов. Цьому прояву Аніми автор протиставлятиме в подальшому переважно негативні або нейтральні жіночі образи, за винятком одного – образу Насті. Архетип Аніми, персоніфікуючи всю сферу несвідомого в образі матері, здатний переходити в образ коханої [487, с. 533]. Наречена Столбікова Настя чесно зізнається, що не підпадає під образ закоханої молодої дівчини з популярних романів, але готова бути вірною дружиною. Вона відверто каже, що через брак освіти та виховання її нареченого мусить стати главою сім'ї. Однак підступи щойно овдовілої Прямикової стають на заваді одруження Столбікова з Настею – він назавжди втрачає можливість влаштувати щасливе життя.

Материнський комплекс по-різному впливає на формування чоловіка

й має суттєві відмінності в конкретних випадках. Втрата матері в ранньому віці розвинула в головного героя материнський комплекс, який виражається в постійному страху та покорі перед жінками. Оскільки мати є першою жінкою, з якою пов'язаний майбутній чоловік, вона здійснює вплив на його мужність, а з плином часу він сильніше відчуває її жіночність [481, с. 220]. У романах Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса головні герої постійно виявляють страх перед жіночою статтю. Щоправда, на відміну від Столбікова, Піквік ніколи не згадує про власних батьків. Як зазначав К. Г. Юнг, страх дорослого чоловіка перед жінкою можна пояснити проекцією Аніми, коли владний ореол матері відчувається в кожній представниці протилежної статі [481, с. 198]. Рання втрата матері була, безумовно, травматичним досвідом для Столбікова, більше того – син став свідком її смерті. Упродовж життя він демонструє цілковиту покору жіноцтву, яку важко пояснити ввічливістю. Якщо Настя зізнається про свою майбутню вимушену перевагу в сім'ї, то інші жінки безсоромно ним маніпулюють. Столбікову властива сліпа закоханість, як скажімо тоді, коли його хочуть насильно одружити з донькою опікуна: «Признаюсь, она меня с первых пор очаровала...» [199, т. 5, с. 96]. Таку «неземну пристрась» він відчуває і до Насті, і до Каті. Показово, що його виступи супроти жіночих інтриг, як правило, інспіровані зовнішнім впливом – як у випадку з донькою опікуна, коли доброзичливець намовляє його зайняти тверду та непоступливу позицію.

Подвійна природа Аніми має дивовижну здатність проявлятися як в образах олімпійської божественності, так і тривіальної посередності [481, с. 201]. Такою бездарністю є безлика та безхарактерна Катенька, яка не має власної думки. Частково це можна пояснити неосвіченістю – на її фоні навіть Столбіков виглядає розсудливим і начитаним. Коли Столбіков хоче дізнатися, що читає дівчина у вільний час, то з'ясовує, що в сімейній бібліотеці є лише одна книга – частина перекладеного сентименталістського роману А. Ф. Прево «*Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*» («Мемуари та пригоди дворянина, який відійшов від світу»), яку Ка-



тенька постійно перечитує. Це образ безвольної дівчини, яка робить лише те, що наказують їй батьки, і цілковито не розуміє важливості тих чи інших життєвих моментів.

Проектуючи образ матері на інших жінок, Столбіков стає їм слухняним, наче намагаючись надолужити своє сирітське дитинство. Авдотї Макарівні вдається цілковито підкорити собі Петра: «...Я был ей благодарен; услуживал ей, предупреждал ее желания, охотно выслушивал ее суждения и из вежливости во всем соглашался с нею. День за днем она в такое отношение поставила к себе и так возобладала мною, что я, если бы и хотел, не имел духу противоречить ей ни в чем» [199, т. 5, с. 96]. Через таку поступливість хитрій удові вдається безперешкодно побратися зі Столбіковим, оскільки він не знаходить у собі сили заперечити романтичну «закоханість» і нав'язаний шлюб, в якому йому буде відведена роль раба без права голосу. Відтак чоловік стає лише безвідмовним інструментом у руках честолюбної дружини, однак під її керівництвом та завдяки її підступам добирається до найвищих щаблів влади.

Зустріч з Анімою часто стає для героїв останнім випробуванням. Таким іспитом для Піквіка є непорозуміння з місіс Бардл, через яке він змушений відбувати покарання у в'язниці. Тюремний світ є антагонічним до того, з яким досі стикався персонаж, бо наповнений стражданнями арештантів від голоду та холоду. Попри відносно комфортне облаштування в камері, Піквік співчуває в'язням і допомагає їм, хоча досі муки, хвороби і смерть йому були невідомі. Це відкриття, як і зустріч з ув'язненим Альфредом Джинглем – його колишнім кривдником, що тепер приречено очікує на голодну смерть, – впливає на нього, схоже як зіткнення з реальним світом кардинально змінило життя легендарного засновника буддизму Сіддгартхи Гаутами. Пробачивши своїх кривдників та шляхетно врятувавши їх від тривалого ув'язнення, після виходу з в'язниці Піквік відмовляється від подальших подорожей і провадить усамітнене життя.

Як зазначалося, через двозначність архетипу Аніми його проекція мо-

же виявитися цілком негативною. Такими є образи Авдотії Макарівни та місіс Бардл, які, борючись за власне щастя, зруйнували життя Столбікову та Піквіку відповідно: не звертаючи увагу на потреби чоловіків, жінки щосили намагаються втілити власні наміри та плани.

Отже, у романах «Жизнь и похождения ... Столбикова...» Г. Квітки-Основ'яненка, «Мертвые души» М. Гоголя, «The Adventures of Hajji Baba of Israhan» Дж. Морґе, «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса простежуються основні періоди життєвого шляху героя: вирушення в подорож, ініціація та повернення додому. Таким чином, мономіф як основна сюжетна модель має важливе жанротвірне значення для жанрового різновиду «роману великої дороги».

### **3.3.5. Вибори як подія в сюжеті «роману великої дороги» Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса**

Як зазначалося вище, М. Соколянський виділив наступні ознаки жанрового різновиду «роману великої дороги»: героєві властива внутрішня конфліктність, яка простежується в його діях («безумець» у тверезому антигуманному світі); художній простір є лінарним і цілеспрямованим; наратор домінує над подієвим рядом, дозволяючи собі «втручатися» в оповідь коли і де завгодно, вступаючи в діалог з читачем [388, с. 68–72]. Захоплення історичного часу в «романах великої дороги» відбувається через «вторгнення» уявлень персонажа на «територію» конкретних реалій, характерних для певної доби.

Тож доволі цікавим видається порівняння зображення в романах «Жизнь и похождения ... Столбикова ...» Г. Квітки-Основ'яненка та «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса проведення виборів – характерної прикмети описуваних епох та водночас одного з важливих шляхів здійснення народовладдя, що має свою національну, історичну та соціокультурну специфіку.

Головний герой роману «Жизнь и похождения ... Столбикова ...»

Г. Квітки-Основ'яненка Петро Столбіков є безпосереднім учасником виборів – щоправда, на відміну від зображених парламентських виборів у романі Ч. Діккенса, значно менших за масштабом і значущістю, мова йде лише про обрання нового предводителя повітового дворянства. Г. Квітка-Основ'яненко знав про особливості провінційних виборів із власного досвіду, оскільки з грудня 1814 року чотири рази поспіль обирався на посаду предводителя дворянства Харківського повіту аж поки не перейшов на вищий шабель – став предводителем губернського дворянства наприкінці 1827 року. Утім, отримавши цю посаду від брата Андрія Квітки, він достроково складає повноваження вже у травні наступного року. Достеменною причиною цього раптового добровільного припинення кар'єрного росту невідома, але часто літературознавці проводять паралелі з можливими негативними відгуками на перші комедії початкуочого літератора – «Приезжий из столицы, или суматоха в уездном городе» («Приїжджий зі столиці, або метушня в повітовому місті») і «Дворянские выборы» («Дворянські вибори»), які на той час перебували на цензурному розгляді й були відомі певному колу людей в Санкт-Петербурзі. Отже, Г. Квітка-Основ'яненко міг стати жертвою звинувачень або ж підозр у політичній нелояльності, а «добровільне» подання про відставку могло насправді бути вимушеним. Щоправда, причиною відставки міг стати й серйозний конфлікт з представниками місцевої еліти через розбіжності в поглядах на адміністрування Харківського інституту шляхетних панянок, як на це нарікає письменник у листі до П. Плетньова [199, т. 7, с. 217]. Як відомо, інститут був заснований на пропозицію Г. Квітки-Основ'яненка ще в 1812 році, і він ретельно опікувався своїм дітищем, часто виступаючи в ролі мецената.

Згадана класицистична комедія «Дворянские выборы» (1829), а також наступна комедія-сиквел «Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор исправника» («Дворянські вибори, частина друга, або Вибори справника») (1830) були у свій час сміливою сатирою на нечесні вибори дворянства в провінції. Обидва твори наслідують просвітницьким концептом про позитивний вплив гуманістичних ідей на суспільство, яке можна перебудувати з до-

помогою відповідного морального виховання та військової служби. Про ті чи інші зловживання на виборах у романі «Жизнь и происхождения ... Столбикова ...» лише згадується, а в комедіях описано більш широко, як, наприклад, про ганебну поведінку дворян перед виборами та їхні зізнання щодо корисливих інтересів стосовно посади. На відміну від роману, у п'єсі «Дворянские выборы» перемагає справедливість: попри зухвале шахраювання Кожедралова та Староплутова, до влади приходять чесні та справедливі дворяни.

Вибори дворянства часто стають об'єктом уваги Г. Квітки-Основ'яненка. Як відомо, впроваджене Катериною II у 1775 р. «Учреждение для управления губерний» затвердило централізовану та консолідовану систему управління імперією, яка передбачала чіткий розподіл гілок влади й представництво монарших інтересів на місцях. При цьому провідна роль відводилася саме дворянству (через 10 років після «Учреждения» було прийнято й надзвичайно важливу для законодавчого оформлення на державному рівні дворянських прав самоврядування «Грамоту на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства»), яке також здійснювало реалізацію особистих «жалуваних прав», беручи активну участь у керуванні губернією, внутрішньостановому самоуправлінні та навіть впливаючи на державну політику. Про специфіку втілення управлінських прав через посередництво губернських і повітових дворянських зібрань стисло та дотепно написав В. Ключевський: «У губернському місті через кожні три роки на декілька днів для місцевого дворянства наступала періодична суєта ораторська, виборча й гастрономічна; але на дворянських зібраннях не читали ані доповідей про загальне становище справ у губернії, ані звітів виборних посадових осіб про свої дії за відслужене трьохліття, не проводились ревізії та перевірки їхньої діяльності» [210, с. 77–78]. Отже, український письменник не перебільшував – насправду тогочасний рівень контролю за діяльністю губернських та повітових предводителів дворянства та інших посадовців, а також за дотриманням морально-етичних і процесуальних норм на виборах був украй низьким.

У романі «Жизнь и похождения ... Столбикова ...» Г. Квітка-Основ'яненко дає широку панораму всіх передвиборчих засобів, до яких вдається честолюбна та хитра дружина головного героя Авдотья Макарівна. Перший етап фальшування результатів передбачає наймання дворян, які з тих чи інших причин не могли б пройти майнового цензу, – про них автор відгукується зневажливо як про ледарів, що не бажають служити (від обов'язкової військової чи адміністративної служби дворян було звільнено вже згадуваним указом Петра III «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству»). Щоправда, на час написання роману майновий ценз для кандидатів було скасовано через катастрофічний брак бажаючих обіймати малоприбуткові виборні посади чи навіть брати участь у віддалених від столиці дворянських зібраннях провінційних міст і містечок, а для виборців з правом голосу вимоги до майна стали ще вищими. Показово, що для тих, хто уникав участі в зборах і відповідно самоусувався від управління, було встановлено штрафні санкції. Тож, зазначає американський історик С. Беккер, держава прозоро давала зрозуміти, що дворянські права в її інтерпретації – це обов'язок, а не привілей [31, с. 35]. Проте на практиці, як зауважує Г. Квітка-Основ'яненко, дворяни часто розглядали можливі виборні посади як джерело додаткових прибутків та вигідний торг. У комедіях про вибори письменник докладно описав «контингент» безмовних дворян-п'яниць, які отримували від своїх наставників чіткі вказівки щодо вибору «потрібних» людей, проходили неабияку муштру від своїх «покровителів» та впливали на остаточний підсумок голосування, попри жалюгідну роль маріонеток [199, т. 1, с. 115–119].

Цікаво, що Авдотья Столбікова, як прочитаємо в романі, відмовляється від використання переодягнених у «червоні мундири» так званих «запасних дворян» і від застарілого та скомпрометованого «способу», що тепер практикується лише під час обрання посадовців нижчих щаблів – суддів та капітанів-справників. Отже, мова йде про певну «еволюцію» виборчих фальсифікацій. Кмітлива провінційна дворянка придумує новий спосіб реклами та

просування свого чоловіка у вищих колах повітового міста – через помпезність званих обідів і поширення чуток. У день виборів Авдотья Макарівна підступно усуває всіх опонентів – розсудливих і чесних дворян, які відкидали можливість обрання малоосвіченої людини на високу посаду, влаштувавши харчове отруєння на званому бенкеті. Цей та інші успішні «методи» дозволили Столбікову вже після виборів з подивом для себе висновувати: «Итак, всеми возможными, *крепкими и слабыми*, средствами и, можно сказать, всеми неправдами избран был в предводители дворянства целого уезда – я, прапорщик в отставке, не служивший по выборам ни в какой службе, не знающий должности своей, незнакомый с дворянами и неизвестный им, а славящийся только богатством своим и возможностью роскошно угощать» [199, т. 5, с. 346].

Зрозуміло, що такі закиди в тексті твору могли сприйматися не лише як констатація екстраординарної, нетипової події зі значною часткою художнього вимислу, але й як прозорий натяк на недосконалість внутрішньостанового самоврядування дворянства й, відповідно, на суттєві дефекти державного устрою імперії, освяченого «височайшими» указами<sup>31</sup>. Тож автор мав усі підстави побоюватися проведення можливих аналогій з реальними представниками харківського бомонду після виходу «Пустолобова»<sup>32</sup> й через це можливу втрату бажаної посади совісного судді. І вже через два роки, знову ж таки з остраху перед можливими звинуваченнями та негативними рецензіями літературних критиків на зразок недоброзичливця Й. Сеньковського, він просить П. Плетньова переслати третю частину роману для внесення змін саме «про предмет виборів» [199, т. 7, с. 297].

Попри відмінність історико-культурних ситуацій – у романі «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса мова йде про обрання до Палати громад і про виборчі процедури, що на момент описуваних подій мали майже 200-

<sup>31</sup> Порівняймо з неувраженою констацією з мемуарів сучасника Г. Квітки-Основ'яненка – російського письменника та вченого А. Болотова – про одне з дворянських зібрань 1780-х років, в якому той брав участь: «Я ... лише дивився безпристрастним оком на все, що тут відбувалося, і нарікав на нахабну несправедливість, яку спостерігав під час балотування (sic!), і на явне упередження багатьох...» [65, с. 332–333].

<sup>32</sup> Первісне «прмовисте» прізвище Столбікова у 1-й та 2-й редакції роману.

літню традицію, тобто про цілком сформований інститут парламентаризму – у текстах бачимо типологічні збіги в авторських оцінках тих чи інших виборчих процесів, а також і в критиці фальсифікацій.

Г. Каннінгем називає два твори англійських письменників, які зачепили проблему жорстокої непримиренності на місцевих виборах у першій половині XIX ст., проте жодним чином її не перебільшували – це роман «The Posthumous Papers...» Ч. Діккенса та соціальний роман «Sybil, or the two Nations» («Сивіла, або Дві нації») (1845) Б. Дізраелі [512, р. 35], на якому позначилася зацікавленість автора чартистським рухом і його ідеологією (Б. Дізраелі мав власний досвід тривалої та складної боротьби за парламентське крісло). Щоправда, слід було б згадати ще один раніший твір – роман Е. Булвера-Літтона «Pelham: or The Adventures of a Gentleman» («Пелем, або Пригоди джентльмена») (1828), в якому докладно описано інтриги, до яких вдавалися претенденти на виборах до парламенту (через декілька років після виходу роману його автора також оберуть до нижньої палати).

У романі Ч. Діккенса показано гостру боротьбу між конкурентами у вигаданому місті Ітенсвілл під час виборів до Палати громад, які з цікавості вирішують відвідати містер Піквік та його друзі. Причини, через які письменник вирішив не вказувати місто, більш ніж очевидні – справжня назва неминуче б викликала небажані для автора паралелі зі справжніми учасниками виборів, а типізація дозволила вказати на загальність порушень для тогочасних британських виборів. Та все ж спроби критиків ідентифікувати місто, яке піквікісти обрали місцем дослідження реалізації виборчих прав у провінції, були. Так, Г. Шпет припустив, що Ч. Діккенс використав власний репортерський досвід і враження, набуті під час відвідин саффолкського містечка Садбері в час грудневих виборів 1832 р. та міста Іпсвіч – адміністративного центру графства Саффолк під час наступних виборів у 1835 р. [472, с. 632, 721]. Хронологія відвідин провінційних англійських міст Ч. Діккенсом, яку наводить Г. Шпет, є дещо іншою у британського літературознавця Б. В. Матца. Спираючись головню на доповідь дослідника К. Ф. Вотерса, він

визначає дати візитів письменника під час виконання репортерських завдань так: Садбері – 25–26 липня 1834 р., саме в ці дні там відбувалися парламентські довибори; Іпсвіч – 1835 р., за дорученням газети «The Morning Chronicle» [576, р. 91]. Тож розділ про Ітенсвіллські вибори письменник писав фактично по «гарячих слідах» своїх відряджень, оскільки відповідний черговий випуск роману побачив світ у липні 1836 р.

Як і Г. Квітка-Основ'яненко, Ч. Діккенс не критикує сам виборчий процес, а лише акцентує увагу на певних негативних аспектах, які панували на виборах до і після проведення Виборчої Реформи 1832 року (Reform Act), якою було скорочено кількість так званих «гнилих містечок», але збільшено кількість виборців й урівноважено кількість представників у Палаті Громад.

Окрім назви міста, де вирують передвиборчі пристрасті, Ч. Діккенс уникає й будь-яких натяків на головні партії того часу – торі та вігі. В Ітенсвіллі, натомість, точиться боротьба між партіями Жовтих і Синіх, яка є настільки непримиренною, що в місті політизовані навіть ті сфери життя, які не мають жодного стосунку до політики: прозаїчні господарські проблеми, які час від часу вирішують містяни, наповнюються новим, непритаманним для них дріб'язковим «ідеологічним» змістом. Вигадані партії мають власні друковані органи – газети «The Eatanswill Gazette» і «The Eatanswill Independent», які постійно поливають брудом опонентів: на шпальтах їх звинувачено в усіх можливих страхітливих злочинах, навіть проти державності. Щоправда, висунуті партіями кандидати – від Синіх «вельмишановний» Семюел Сламкі та від Жовтих есквайр Гораціо Фізкін – підкреслено знеособлені й між ними не існує принципових відмінностей. Не відрізняються і їхні політичні програми, адже обидві спрямовані на задобрювання виборців і зневажання опонента, за єдиним винятком, як іронічно зауважує Ч. Діккенс: «Фізкін висловив готовність зробити все, що від нього хочуть: Сламкі заявив про рішучість не робити нічого з того, що його попросили. Обидва сказали, що торгівля, мануфактура, комерція, процвітання Ітенсвіллу, миліше їхнім серцям, аніж будь-який інший земний об'єкт; і кожен з них відчуває силу, щоб заявити з повною впе-



вненістю, що він саме та людиною, яку в кінцевому підсумку слід обрати» [520, р. 170]. Тож щирість боротьби за благополуччя міста видається вкрай сумнівною. Письменник зауважує й позірність вияву «всенародних» любові або зневаги до кандидатів, як і ганебне інсценування їхньої приязні до виборців.

Незважаючи на політичну індиферентність в оцінках ітенсвільських виборів, на превеликий подив автора, одразу ж після виходу частини роману з аналізованим епізодом критики почали визначати як уподобання Піквіка (який нібито був переконаним вігом), так і політичну приналежність Боза (який був торі, бо ж «вігом він був настільки, наскільки жирафом», хоч і працював у той час у «The Morning Chronicle», яку пов'язували з вігами) [522, р. 36]. Як бачимо, попри намагання Ч. Діккенса узагальнити та типізувати політичну боротьбу, йому, як і Г. Квітці-Основ'яненку, це не зовсім вдається.

В Ітенсвіллі піквікісти вимушено поселяються в готелі, де розмістився виборчий штаб одного з претендентів, й одразу втягуються у вир закулісних інтриг. Непрямий і прямий підкуп виборців, як то зображено й у згаданих вище творах Г. Квітки-Основ'яненка, зокрема, через влаштування бенкетів, дешеві «розпродажі» й подарунки, є також популярним у Ітенсвіллі. Каверзи, які влаштовують опонентам претенденти на парламентське крісло, надзвичайно подібні до тих, до яких вдавалася Авдотья Макарівна для перемоги Столбікова [520, р. 163]. Як і український письменник, Ч. Діккенс вважав акцентовані в романі зловживання тимчасовим явищем – вони повинні зникнути в недалекому майбутньому. Утім, на практиці такі порушення виявилися тривкими: у передмові до прижиттєвого видання «The Posthumous Papers...» 1867 року він приходять до невтішного для себе висновку, що, з-поміж інших критикованих у романі соціальних явищ, спосіб проведення парламентських виборів навіть через 30 років після першої публікації все ще потребує вдосконалення [518].

У романах можна зауважити і принципові відмінності виборних процедур у Великій Британії 1820–1830-х років від виборів дворянських предво-

дителів у тогочасній Російській імперії – відносна демократичність і прозорість, передвиборчі перегони відбуваються з широкою агітаційною кампанією та публічними дебатами між претендентами. Головна відмінність полягала, звісно, у більш ширшій формі представництва – у Російській імперії, як відомо, перші вибори до Державної Думи відбулися в 1906 р.

Столбіков і містер Піквік не є безпосередніми учасниками виборів, а спостерігачами. Хоча Столбіков мав би бути центральною постаттю виборчих перепитій у повіті, бо ж по їхньому завершенню набуває цілком нового та поважнішого статусу, головну роль у виборчому процесі відіграє його дружина. Уважно обсервуючи вибори, персонажі часто не розуміють, що ж відбувається насправді (зрештою, вони виявляють своє нерозуміння не лише в цих епізодах, а й у багатьох інших ситуаціях, реалізуючи одну з головних рис простака). Так, наприклад, Столбіков, зустрівши по дорозі в місто «запасних» дворян, приймає їх за підрядників і зовсім не здогадується, про яку найману роботу йде мова. Сем Веллер розвіює можливі «виборчі стереотипи» Піквіка, доводячи, що незалежність виборців легко купується в місцевих пабах, тож вибори є боротьбою не ідей (продукованих багатомовною «впливових» редакторів місцевих газет), а гаманців очільників партій Синіх і Жовтих та їхніх покровителів.

Наївна форма «нерозуміння» персонажів, як зауважив М. Бахтін, є організуючим чинником для розкриття так званої «внутрішньої людини» з її суб'єктивною природністю, яка протиставлена повсякденному світові. У такий спосіб розвінчується так звана «недобра умовність» у тій чи іншій сфері [30, с. 415–416]. «Неправильність» існуючих норм виборів, а також і неадекватність загальноприйнятих уявлень про справедливість і чесність ключових учасників виборчого процесу з такої позиції довірливого та простакуватого глядача виступає в тексті надзвичайно виразно. Простаки Піквік і Столбіков включені в цю систему умовностей випадково, але такий кут обсервації дозволяє відверто говорити про закулісні інтриги провінційних виборів.

Вибори як подія непересічного значення в досліджуваних творах роз-

гортаються в провінційному хронотопі Ітенсвіллу та безіменного повітового міста української периферії. В обох випадках це «явище» схоже на захоплюючу азартну гру, справжнє змагання між учасниками виборчого процесу, який набуває рис «вибуху» в розміреному та спокійному житті провінційних міст.

Отже, передвиборчі перегони та результати виборів у романах українського та англійського письменників утворюють суцільний симулякр, який маскує брак репрезентативності влади в російській повітській адміністрації та британському парламенті відповідно, а також відсутність власне справжнього вибору. Імітування акту виборів перетворює пафосне обирання представника інтересів певної соціальної групи – дворянства або джентрі – у фарс. Тож, як слушно зауважують дослідники сюжетики, у провінційному контексті вибір набуває знакового характеру [219, с. 80]. Проте, якщо у Ч. Діккенса неабияка подія виборів не є значимою для розвитку сюжету через серіальність тексту, то в Г. Квітки-Основ'яненка вона важлива, оскільки кардинально змінює долю головного героя.

### **3.4. Жанрові особливості українського й англійського історичного роману першої половини – середини XIX ст.**

#### **3.4.1. «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша та романи В. Скотта: проблеми рецептивної та компаративної поетики**

Ранню творчість П. Куліша, головню його перший російськомовний роман «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» («Михайло Чарнишенко, або Малоросія вісімдесят років тому») (написаний – 1842, надрукований – 1843), літературознавці нерідко розглядають як впровід до більш зрілого твору – «Чорна рада. Хроніка 1663 року» – і, як правило, наголошують на хибах молодого письменника-початківця. Аналіз першого ро-

ману письменника як пошуку власного творчого методу Куліша-початківця часто поєднується із його зарахуванням до творів, що наслідують «вальтер-скоттівську манеру». Утім, детального розгляду особливостей впливу В. Скотта на роман «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» досі не проводилось, за винятком принагідних компаративних зіставлень у роботах Б. Лепкого [252], Б. Неймана [311] та Р.-М. Багрій-Пікулик [18], проте автори акцентували передусім на впливах шотландського романіста на «Чорну раду» – як прямо, так й опосередковано – через «вальтер-скоттівську манеру» першого великого прозового твору. Слід згадати також і статтю «Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини» В. Петрова, присвячену не так типологічним зіставленням, як аналізу фольклорної основи твору, образу Чарнишенка як прототипу «зайвої людини» в російській літературі 50-х рр. XIX ст. та образної системи загалом. В. Петров порівнює роман з фольклорними джерелами та з творами німецьких романтиків, зокрема з незавершеним романом Новалиса «Heinrich von Ofterdingen» («Генріх фон Офтердінген»), де, як і у творі П. Куліша, зауважує поєднання «теми пісні й теми дівчини» [330, с. 286]. У монографії львівського дослідника В. Івашківа «Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша», попри розбір основних результатів порівняльно-типологічних студій Б. Неймана, В. Петрова, Р.-М. Багрій-Пікулик, обґрунтовано також можливість зіставлення твору німецького романтика Л. Тіка «Abdallah» («Абдаллах») та першого роману П. Куліша з огляду на спільну центральну проблематику – бунт сина проти батька [185, с. 134].

Доцільним є з'ясування рівня співвіднесеності поетики роману «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша та історичної романістики В. Скотта («Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since» («Веверлі, або Шістдесят літ тому») (1814), «The Antiquary» («Антиквар») (1816), «Rob Roy» («Роб Рой») (1817)), аналіз типологічних та інтертекстуальних збігів у текстах, розгляд особливостей історіософії авторів, а також психоаналі-

тичної основи творів.

Жанрове атрибутування роману «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша є доволі дискусійним. Р.-М. Багрій-Пікулик означає його як готичну романтичну повість, у якій відчувається вплив не менш готичної повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя, оскільки там є спільна дихотомія «суворий і невблаганний батько – неслухняний син» [18, с. 156, 187]. Таке жанрове означування першого роману П. Куліша, на наш погляд, потребує перегляду та корекції. Чіткіше, на наш погляд, визначає жанр твору Н. Бернадська: історичний романтичний роман специфічного типу, в якому відсутній історичний сюжет [42, с. 40]. Деякої конкретизації потребує розуміння роману «Михайло Чарнышенко...» як історичного роману-притчі про блудного сина [308, с. 97]. Зі структури архетипного мотиву «блудного сина» (юнак із заможної родини; юнак покидає родину та домівку заради розваг; збіднілий юнак повертається додому до зневажених ним рідних і отримує прощення) випала сема повернення [150, с. 23], хоча загальна схема «втеча з батьківського дому – поразка на чужині – батьківське прощення» в творі дотримана.

Р.-М. Багрій-Пікулик виокремила основні мотиви в романі «Михайло Чарнышенко...»: мотив батьків і дітей, суворого батька, подорожі та виховання [18, с. 156]. Також дослідниця зауважує, що мотив батьківського прокляття, як і проблема «батьки – діти», є романтичним, більш того – готичним, він був використаний також і В. Скоттом у «The Bride of Lammermoor» («Ламмермурська наречена»). Ще одним сюжетним мотивом романтичної традиції є лікування лицаря прекрасною жінкою [18, с. 164].

Зазначені збіги в мотивній організації є лише констатацією очевидних зовнішніх паралелей у конкретних творах; тому можна з упевненістю стверджувати, що інтертекстуальна спорідненість роману «Михайло Чарнышенко...» з літературним доробком В. Скотта потребує уточнення особливостей цієї пов'язаності та чіткішого визначення національної специфіки.

Розглянемо спершу особливості історизму в досліджуваних романах

В. Скотта та П. Куліша. Особливо важливим тут є врахування спостереження С. Родзевича про те, що «Чорна рада» була авторським баченням історизму М. Гоголя в другій редакції повісті «Тарас Бульба» [365, с. XL]. Отож можемо вважати й перший роман П. Куліша спробою презентувати власне сприймання історичного минулого українського народу. Основна відмінність такого тлумачення полягала в максимально точному дотриманні П. Кулішем фактів з історичних хронік, манускриптів та інших документів, що протиставлялося гоголівській імперській візії історії козацтва, що передбачала вільне трактування фактів. П. Куліш не порівнює минуле та теперішнє, як може здатися на перший погляд, – його замилювання старовиною та відверте симпатизування прадідівським звичаям вочевидь полемізують з тим творенням міфічного «русько-православного» світу козацтва, яке спостерігаємо в другій редакції «Тараса Бульби». Утім, автор запрошує читача проїнятися симпатією до відносно недавніх часів, які контрастують з теперішніми.

П. Куліш у романі «Михайло Чарнышенко...» формулює власну візію національної ідеї, що полягає в документально підтвердженій інтерпретації історії. Простежимо, як вплинула на це бачення творчість В. Скотта, але спершу виокремимо підхід шотландського романіста до історії власного народу. Тут важко опиратися на дослідження радянських науковців, тому що в них переважає «пошук» ідеологем, невластивих для письменника. Першою такою ідеологемою є нібито суттєвий концепт розуміння визначальної ролі народних мас у ході історичного розвитку, з огляду на нехтування зміною королівських династій [323, с. 151]. Втім, навіть побіжний аналіз персоносфери романів В. Скотта засвідчує його увагу до ролі історичної особи, присутньої в творах на іншій шальці терезів подій.

Історіософія В. Скотта повно представлена в його «Tales of a Grandfather. Being Stories Taken from Scottish History» («Розповіді дідуся. Оповіді з шотландської історії») (1828–1830), серії книг для дітей з історії Шотландії, яка вийшла трьома випусками та неодноразово перевидавалася. Письменник прослідковує історію Шотландії від часів перших римських набігів 55–54 рр.

до н. е. і до кровопролитної битви біля Флоддена 1513 року. Одразу після публікації перших розповідей «дідуся» Скотта вони набули великої популярності. Основна ідея цієї праці – подолати необґрунтовані упередження та негативні стереотипи, які панували як в Англії, так і в Шотландії. В. Скотт в оповідках для свого внука Дж. Г. Локгарта, опираючись на доступні йому історичні джерела, намагається примирити обидва народи та довести необхідність спільного існування в кордонах однієї країни. У першому розділі книги автор обумовлює це вимушене співжиття географічним фактором: обидва народи проживають на одному острові, відділеному морями від решти світу.

На переконання письменника, об'єднання Англії та Шотландії є логічним, це – наслідок Божого провидіння, якому передували столітні чвари та криваві війни [380, с. 30]. В. Скотт висловлює велику повагу до свободоловності шотландців та постійно виділяє цю визначальну в національному характері свого народу рису. Для нього справжніми патріотами є борці за незалежність Шотландії: король Роберт I Брюс і лицар В. Воллес. Отже, прагнення до історичної правди дозволяють письменникові синтезувати історію батьківщини без викривлень, і водночас поєднати критику роялізму та феодалізму з виявом віри у тривкість королівства Великобританія, сила якого – у культурно-політичному єднанні двох братніх націй, що стирає відмінності [380, с. 24].

Можемо припустити, що письменник-початківець П. Куліш читав «Tales of a Grandfather...» (книга вийшла в російському перекладі практично одразу ж – у 1831 р.), оскільки його концепція національної історії в дебютному романі є суголосною. У 1846 р. у петербурзькому журналі для дітей старшого віку «Звездочка» він публікує науково-популярну працю «Повесть об украинском народе» («Повість про український народ») на взір «дитячої історії» В. Скотта. Слід зауважити, що як «Tales of a Grandfather...» (також і більш «доросла» книга – двотомна «History of Scotland» («Історія Шотландії»)) стали підсумком творчого шляху Скотта-романіста і Скотта-історика, так і «Повесть...» сам автор (у той час ще історик-аматор, що лише розпочи-

нав письменницьку і викладацьку кар'єру) вважав своєрідною програмою, яка в майбутньому розростеться до більш масштабного історичного проекту (П. Куліш зізнався в цьому під час допиту в справі про діяльність Кирило-Мефодіївського товариства) [354, с. 56]. Як відомо, цей задум був частково здійснений значно пізніше в тритомній «Истории воссоединения Руси» («Історія возз'єднання Русі»), відомій полемічним осмисленням феномену українського козацтва.

Роман «Михайло Чарнишенко...» П. Куліша не можна назвати типовим романом, написаним у манері В. Скотта, тому що історичний «конфлікт», покладений в основу твору, не був визначною подією світового чи навіть регіонального значення. Мова йде про підготовку до військового походу Росії супроти Данії для повернення герцогства Шлезвіг. Цей похід був справою честі для російського імператора Петра III, предки якого (також і батько – герцог Карл Фрідріх Гольштайн-Готторпський) володіли цією провінцією до її окупації данцями. Сучасні історики називають таке намагання повернути втрачену територію геополітичною авантюрою, яка (у разі перемоги) лише збільшила б можливість виникнення нових конфліктів на західних кордонах імперії та потребувала б величезних зусиль для лояльності сусідніх країн – Пруссії, Курляндії та Речі Посполитої [296, с. 181–182]. Оголошена в червні 1762 року війна так і не розпочалася через військовий переворот, у результаті якого імператор зрікся влади, а на російський престол зійшла Катерина II.

У романі П. Куліша йдеться про набір українських добровольців для походу російської армії. Головний герой роману – канцелярист Михайло Чарнишенко – у пошуках лицарського щастя, спонуканий жадобою майбутньої слави та почестей, зголошується взяти участь у цій військовій кампанії. Прагнучи дорівнятися до колишньої слави предків, Чарнишенко йде на відвертий конфлікт з батьком, який категорично виступає проти намірів сина і проклинає його. Сам вчинок оцінюється в романі неоднозначно: одні персонажі вважають вербування антихристиянською справою (пан Бардак), інші – бачать у майбутній війні добру нагоду для Михайла здобути козацький вишкіл



(Щербина).

Спротив Чарниша-батька закорінений не лише в правильному розумінні намірів сина, а й у його впертій і суворій вдачі, як то постійно наголошує автор. Ворожість старого козака до російської влади зумовлена також і особистою неприязню через недостатнє вшанування його заслуг в українському уряді після Біронівського заколоту [240, с. 227]. Образа на російських чиновників, які віддали перевагу іншим менш достойним козацьким старшинам, стала причиною віддалення сотника від справ та його анахоретства. Саме ця глибока кривда й пояснює його небажання бачити сина на військовій службі нової влади.

Р.-М. Багрій-Пікулик вважає, що в образі старого Чарниша повторено антикварія Олдбака з роману В. Скотта «The Antiquary» [18, с. 178]. Проте збіги в цих образах не є глибинними й говорити про «повтор» Скоттівського образу є перебільшенням. Щоб показати принципові відмінності між українським і шотландським антикваріями, слід охарактеризувати їх детальніше.

Справді, старий антикварій Олдбак обожнює шотландську старовину, є знавцем стародавніх речей і, водночас, архетипним вченим-диваком. Цікаво, що В. Скотт у передмові до роману зізнався, що Олдбак чи не єдиний персонаж, для якого існував прототип – один з його друзів. У тексті твору чітко окреслено переконання чоловіка: він протестант, його предки-лютерани свого часу зазнали гонінь після Реформації. У той же час він – рояліст, який не сприймає ідейного підґрунтя Французької революції.

Так само й старий Чарниш є палким шанувальником козацької старовини. Систему виховання сина Михайла він будує на різкому протиставленні козацької героїки минулого та сучасної втрати колишньої доблесті. Старий сотник переконаний, що лише на цивільній службі можна прислужитися батьківщині.

Олдбак досліджує минувшину з позицій історика-аматора, колекціонуючи реліквії минулого. Збирання старих книг є для нього своєрідним спортом, чоловік намагається віднайти відомі рідкісні книги та стародруки, не ви-

тративши значних коштів. У вправності добування фоліантів йому немає рівних – це також і дотепний спосіб познущатися з інших антикварів. Для Олдбака найбільшу цінність представляють не ті старовинні речі, які складають національне надбання шотландців, а саме рідкісні. Водночас Олдбак є і комічним персонажем: його затятість та впертість не можуть не викликати посмішки.

Чарниш не є антикваром чи збирачем, свою місію він вбачає в збереженні пам'яті про гетьманську славу, а тому готує літопис про минувшину. Це радше історіограф, на зразок імовірного автора козацького «Літопису Самовидця...» Р. Ракушки-Романовського (доля Р. Ракушки-Романовського схожа на Чарнишеву: після конфлікту з Дем'яном Многогрішним він полишає військову службу, стає священиком і розпочинає роботу над літописом) [333, с. 168–168]). Чарниша цікавлять події столітньої давності, козаччина від Гетьманату Богдана Хмельницького до останнього гетьмана Кирила Розумовського – він фактично сучасник цих подій, очевидець занепаду козацької держави.

Олдбака поглинає інтерес до давніших часів, аж до епохи римського панування в Шотландії. Щоправда, у своєму намаганні відшукати сліди римських колонізаторів Олдбак виявляє власний непрофесіоналізм. Антикварій упивається своєю перемогою над знаними дослідниками цього періоду й вишукує «помилки» в їхніх знаменитих розвідках, критично трактує історичні хроніки, зверхньо ставиться до історичних праць інших авторів. Показово, що в дискусіях щодо авторства поем легендарного ірландського барда Оссіана антиквар Монкбарнс виступає за їхню автентичність. Тут легко вловити авторську іронію, якщо згадати про те, що В. Скотт, зізнаючись у своєму захопленні майстерними підробками Дж. Макферсона в юності, висновував, що Оссіан не підходить для «дорослого» читання [246, с. 500]. Так само курйозною є згадка про те, як довго – цілих шість років – Олдбак зі своїм другом-письменником намагалися прочитати один рядок напису на саксонському розі.

Проте Олдбак легковажно ставиться до оприлюднення свого доробку: він публікує під вигаданими псевдонімами лише два нариси у «The Antiquarian Repository» та одну статтю в універсальному за змістом «The Gentleman's Magazine». Проблеми, розглянуті в цих дослідженнях, є незначними за своєю суттю, тож вихваляння науковою працею виглядають доволі комічними [601, р. 158] і показують його надмірно завищену самооцінку. Кумедними та примарними виглядають і його утопічні плани щодо створення героїчного епосу «Каледоніади», який має бути псевдоісторичним, адже (за патріотичним задумом) має описати перемогу племен Каледонії над римлянами, попри *de facto* нищівну поразку.

Прозорою є й ідеологічна складова наукових зацікавлень Олдбака та Чарниша. Якщо першого переважно цікавить римський період історії Шотландії, то сотник відновлює історію «крамольного» періоду козаччини, його літопис описує «колишні блаженні часи України» [240, с. 247]. Мотивація стати літописцем у сотника Чарниша така ж, як і в інших літописців останніх літ Гетьманщини: зберегти історію для нащадків, бо старосвітня Україна втрачає свою ідентичність. Водночас запал, з яким він віддається роботі, заступає йому реальний світ: «Зосередивши на одному пункті всі свої здатності, він створив собі окремий фантастичний світ, в якому його душі було світло і який заступив йому людей, що їх кинув назавжди» [240, с. 228]. Такого розриву з реальністю не спостерігаємо в романі В. Скотта, де Олдбак жваво цікавиться своїм сьогоденням і відкритий для нових знайомств чи уподобань.

Анахоретство Чарниша має певного літературного попередника в образі самітника зі згаданого вище роману Новаліса «Heinrich von Ofterdingen». Приведена нами типологічна паралель стосується суто зовнішніх ознак, оскільки Новалісовий відлюдник фон Гогенцоллерн є песимістом і, втілюючи саму Історію, дотримується певної релігійно-містичної позиції: «Писати історію личить лише богобоязливим старцям, які вже вичерпали свою власну історію й плекають надію лишень на те, що для них знайдеться місце в квітнику» [319, с. 50]. На відміну від графа-відлюдника, образ Чарниша символі-

зує цілком конкретну історію – історію Гетьманщини XVIII ст.

Любов до старовини, яку сповідують Олдбак і Чарниш, живиться їхньою пристрасстю до колекціонування. Ж. Бодрійяр розглядав колекціонування як потужний компенсаторний фактор, особливо для чоловіків, які досягли сорокарічного віку – критичної фази сексуальної еволюції [63, с. 97]. Олдбак компенсує таким чином невдалу романтичну пригоду в юності, а вдівець Чарниш – втрату дружини. Якщо розглядати пристрассть до колекціонування в світлі такого підходу, то збиральництво фактично замінює персонажам повноцінне статеве життя, виконуючи регулятивну функцію, поглинаючи напругу та скорботу, й насправді стає ідеальною декорацією невротичної рівноваги [63, с. 100]. Колекційна річ схожа на об'єкт любовної пристрассті та обожнювання, бо лише занурення в пошуки-розшуки того чи іншого предмета, систематизація та впорядкування зібрання дають відчуття комфорту та спокою. Персонажі романів В. Скотта та П. Куліша старанно поповнюють колекції старовинних речей, тому що вони є їхніми камерними світами й укриттям від реальності.

Мають колекціонери і власні фетиші – окраси колекцій, зумовлені специфікою збиральництва та наукових уподобань. Так, Чарниш надзвичайно поважає гетьмана Богдана Хмельницького. Під час роботи над анналами він пригадує план батьківської хати гетьмана в Суботові, за яким його прадід полковник Павло Чарниш свого часу розпочав будівництво власного дому. Після первинних невдалих пошуків волею випадку літописець віднаходить малюнок: «Не з такою побожністю й захопленням спадкоємці Данте дивилися на несподівано знайдений у руїнах його будинку кінець «Божественної комедії», як сотник Чарниш – на пожовклу і в деяких місцях зотлілу од часу хартію» [240, с. 240]. План дому стає для нього справжнім фетишем – Чарниш вивчає його до найменших подробиць, постійно милується ним і, зруйнувавши наполовину власний будинок, таки втілює свій задум, скопіювавши гетьманське помешкання. П. Куліш подає докладний опис будинку, в якому відтворено кожен дрібничку, а всередині виготовлено своєрідний іконостас

відомих українських гетьманів – від Богдана Хмельницького до наказного гетьмана Павла Полуботка. Як бачимо, в садибі Чарниша сповідується справжній культ предків.

Схожим фетишем виступають для антиквара Олдбака залишки древнього римського військового табору. Самовпевненість археолога-самоука отуманює Олдбака, і він втридорога викупує місце, де нібито розташовувався цей табір. Згодом з'ясовується, що чоловік став жертвою обману, а पुстище не має жодного зв'язку з римськими артефактами. Усі наукові розмисли та археологічні розкопки, здійсненні Джонатаном, виступають лише самообманом, спрямованим на творення фіктивної наукової значимості його вчених «прозрінь».

Отже, любов Олдбака до старовини характеризується двома аспектами – ностальгічним прагненням до першовитоків і obsesією оригінальності [63, с. 85]. Для антикварія багато важить автентичність його колекції, причому він не фіксує свою увагу на чомусь конкретному – нумізматиці, мілітарії чи бібліофілії – його цікавить абсолютно все, що несе на собі відбиток старовини. Намагання реконструювати будинок і розкопки табору, які проводять Чарниш і Олдбак, є не лише даниною славі минулого. Усвідомлення того, що вони володіють артефактом, дає обом персонажам відчуття причетності до історії та сповнює сенсом їхнє творче життя.

В. Петров зауважував у романі П. Куліша актуалізацію теми «повороту в отчий дім», яка, як зазначалося вище, на думку дослідника, мала певну традицію в німецькій романтичній літературі, наприклад, була суголосною з темою роману Новаліса «Heinrich von Ofterdingen» [330, с. 275]. Таке трактування проблематики твору є дещо звуженим. Бажання головного героя відчутти на собі козацьку вольницю з минулого, про яку він стільки знає з батькових розповідей і до якої його в дитинстві спонукувала мати, не зовсім вписується у сприймання образу Михайла як людини, яка розірвала зв'язок з традиціями та батьківським домом. Зрештою, непокора батьківській волі зовсім не змінює статусу сина в системі координат Гетьманщини, яка швидко втра-

чала останні атрибути незалежності на час описуваних подій: з канцеляриста на імперській службі він перетворюється на найманця для участі у військовій кампанії, яку проводить російський імператор.

Покарання за непослух батьківській волі лежить у площині морально-етичній (це, беззаперечно, важкий злочин, бо йде в розріз із патріархальною традицією), а прокляття, яке перед громадою вигукує сотник, є цілком виправданим в очах містян. Можна припустити, що знищення вогнем реконструкції садиби гетьмана Хмельницького та міста Вороніжа було карою за зневагу хронікера Чарниша до християнського оберегу «Молитва до Пресвятої Богородиці», який він непоштиво жбурляє в скриню. Виключно світський характер подвижництва сотника можна протиставити містицизму Новалісового самітника, який не лише вивчає історію, але й небайдужий до внутрішнього самоспоглядання.

Мотив непослуху Михайла є глибоко архетипним. У ньому бачимо одвічне прагнення до автономії та незалежності від Бога, що досягається особистим прийняттям рішення про те, що слід вважати добром і злом [286, с. 429]. Так само архетипною є й опозиція «батько – син», яка представлена семантикою конфлікту.

Типологічну схожість суворого батька Чарниша з відповідними образами у В. Скотта вбачаємо насамперед не в наслідуванні, а в оприявненні спільної психічної структури, що й зумовлює подібність. Окрім спогадів самого В. Скотта існує чимало життєписів письменника, в яких реконструюються відносини в родині. Зупинимося на біографіях В. Скотта авторства Д. Дайчеса та Х. Пірсона. Батько письменника, якого також звали Вальтер, зробив кар'єру правника і, фактично самостійно «вибившись в люди» (походив з фермерської родини), став королівським повіреним та увійшов до привілейованого кола шотландських юристів. Попри любов до професії та неймовірну чесність, батько вирізнявся також безкорисливістю та ревністю. Дослідники, спираючись, щоправда, переважно на щоденник письменника, акцентують увагу на надмірному релігійному фанатизмі батька, який був ре-

вним пресвітеріанином та запровадив суворі кальвіністські принципи й у власній родині, зокрема щонедільні єпитимії [336, с. 16]. В. Скотт не сприймав релігійності батька. Така ревна віра викликала в ньому відразу, і в майбутньому письменник з неприязню згадуватиме про суворість кальвіністського обряду, якого дотримувались в родині [131, с. 18]. Як відомо, В. Скотт не виправдав надій батька, не продовжив справу правника, а через деякий час після його смерті розпочав письменницьку кар'єру.

Батько Куліша, Олександр Куліш, вирізнявся суворістю та запальністю в спілкуванні, за що й отримав прізвисько «гарячий Куліш», його побоювалися за «крутий» характер [466, с. 5–6]. Характеристика родини Кулішів, подана в нарисі В. Шенрока, свідчить про доволі тиранічний склад характеру Куліша-старшого: батько тримав у страху власного сина – хлопець боявся навіть його голосу. Біограф висновує, що фізично сильний батько неприязно ставився до Пантелеймона через його хворобливість [466, с. 7]. Хоча у власних спогадах П. Куліш пише про батька люблячого, який, попри нестерпну вдачу, любив свою родину, а запальність пояснює походженням з козацького роду – цього не міг приховати сюртук провінційного поміщика.

Отже, суворість як характерологічну рису образів батьків у творах письменників можна інтерпретувати як художнє відтворення спогадів про власних батьків. Так, слід згадати образ батька Френка Осбалдістона з роману «Rob Roy», грізного торговця, який не терпів, коли йому суперечили. Епізод зустрічі Френка з батьком дещо подібний до останньої зустрічі Михайла Чарнишенка з сотником. Комерсант Осбалдістон готує сина до продовження своєї справи, а той, натомість, більше цікавиться літературою. Френк, як і Михайло до вирішальної розмови з батьком, переконаний, що йому вдасться переконати батька в правильності вибору майбутнього фаху [600, р. 6–7]. Батько, надзвичайно розчарований відмовою Френка продовжувати сімейний бізнес, відправляє сина у вигнання.

В обох творах безкомпромісний конфлікт завершується примиренням батька та сина. У В. Скотта Осбалдістон прощає сина, якого хотів залишити

без спадку, – в романі зображено своєрідну кінцівку сюжету про блудного сина. У романі П. Куліша над тілом сина сотник вимолює в Бога прощення й земля приймає прах Михайла – прощення набуває трансцендентного характеру.

Перш ніж перейти до аналізу колективної складової в образах суворих та невмолимих батьків Чарниша та Осбалдістона, слід з'ясувати особливості впливу на них особистого досвіду авторів. І П. Куліш, і В. Скотт зневажили волю власних батьків, обравши письменницький шлях. Їхні бунти проти батьківської волі й, відповідно, сформований комплекс провини в прихованій формі спостерігаємо в романах «Rob Roy» і «Михайло Чарнышенко...». З. Фройд пов'язував таке запізніле навернення до послуху батькові з виникненням тотемної релігії, яка через жертвоприношення батька синами дозволяла спрямовувати в майбутньому деструктивну енергію потягу до батьковбивства в соціально та культурно прийнятні форми, зокрема й через відповідні ритуали. Синівську провину за вчинений злочин та її проекції вчений віднаходить у античній міфології, ранніх релігійних віруваннях, а також у християнстві [442, с. 437–438]. Між тотемною трапезою, ритуальним жертвоприношенням і християнською евхаристією ставиться, таким чином, знак рівності, а кабалістичний «празлочин», який є їхньою основою, у нових умовах символізує зміну «батьківської» релігії синівською.

К. Г. Юнг приходить до цікавого висновку, що європейський ідеал виховання є патріархальним порядком, який ґрунтується на визнанні батьків. Як наслідок, психіка людини інстинктивно зорієнтована на патріархальність, тому свідоме послаблення такого міцного зв'язку з самого початку приречене на поразку [485, с. 296–297]. Таку ж ідею можна простежити в романі П. Куліша: розрив з батьком і, відповідно, відступ від патріархального порядку, докорінно змінює долю Михайла. Р.-М. Багрій-Пікулик стверджує, що барону Бредвордіну з дебютного роману В. Скотта «Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since» у романі П. Куліша відповідає пан Бардак [18, с. 178]. Між цими образами також помічаємо принципові відмінності. У романі англійського



автора барон Козмо Комін Бредвордін є нащадком шотландських дворян, який провадить самотнє життя в родинному замку. Бредвордін через свою втечу від професійної кар'єри юриста дещо схожий на Олдбака. Щоправда, причиною слугує не відразу до юриспруденції, а його політичні переконання й, як наслідок, звинувачення в державній зраді після невдалого повстання якобітів у 1715 році. Характерною рисою Козмо Бредвордіна є вихвалання вченістю: його мова пересипана латинськими термінами й посиланнями на античних авторів. Барон намагається облаштувати власне життя відповідно до пишного церемоніалу шотландського дворянства. Його відданість роялізму, патріархальній традиції та старовині має комічний характер: найбільшою мрією барона є зафіксоване в жалуваних грамотах право його роду знімати взуття з ніг короля після битви. Він надзвичайно переймається високим становищем Бредвордінів, наводить безліч лінгвістичних аргументів та геральдичних прецедентів на користь їхнього родового герба, а за будь-які натяки щодо можливо незаконного отримання дворянського титулу його предками готовий викликати на дуель [604, р. 85–86]. Старосвітський пан Бардак є прихильником Запорізької Січі, з її вольницею він пов'язує й незалежність України від загарбників. Він ненавидить російську адміністрацію та її представника Крижановського, якого за підлі підступи вважає заледве не антихристом. Як і сотник Чарниш, він є хранителем старовини: у нього є свій фетиш – фамільна реліквія – величезна срібна чарка гетьмана Петра Дорошенка, з якої він частує лише дорогих гостей. Також йому нібито належить книга про запорізькі звичаї. Письменник відзначає типаж Бардака як праобраз майбутніх українських поміщиків і підкреслює гостинність цього пана, який не позбувся суворих запорізьких звичаїв, що видаються навіть його неவிбагливим гостям-козакам справжнім дикунством. На відміну від скоттівського дворянина, Бардак не хизується своїм родом і з повагою ставиться як до Чарнишенка, нащадка славетних предків зі старшини, так і до простого козака Середи. Навіть його гарячковість у намаганні затримати козаків на гостині видається не комічною примхою заможного феодала, а природним намаган-

ням козака дотримати старосвітського звичаю гостинності.

Отже, «Михайло Чарнышенко или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша є умовно-історичним романом із індивідуально-авторським трактуванням історії України другої половини XVIII ст. Чарниш є не антикваром на зразок Олдбака з «The Antiquary» В. Скотта, а історіографом, схожим на вірогідного автора «Літопису Самовидця» Р. Ракушки-Романовського. Старому сотникові так і не вдається втілити проект всього свого життя – створити літопис про козацьку історію. Любов до старовини в обох персонажів виконує компенсаторну функцію.

Мотив непослуху Михайла та опозиція «батько – син» є в романі П. Куліша архетипними і відображають авторський досвід переживання непримиренних конфліктів з батьками. Суворість батьків (як характерологічна риса) пояснюється художнім відбиттям спогадів про власних батьків – Олександра Куліша та Вальтера Скотта (старшого). На відміну від дворянина Бредвордіна з «Waverley...» В. Скотта, старосвітський пан Бардак не хизується своїм родом, він з повагою ставиться як до Чарнишенка, нащадка славетного козацького роду, так і до простого козака Середи.

### **3.4.2. Тематичні маркери імперської версії історії в романах «Браття-близнецы» О. Стороженка та «The History of Henry Esmond, Esq.» В. М. Теккерей**

Ранній прозовий твір О. Стороженка – російськомовний історичний роман «Браття-близнецы. Очерки Малороссии прошлого столетия» досліджували порівняно небагато [173, с. 745–764; 342, с. 130–136; 364; 494]. Полемічним залишається питання про жанр першого роману О. Стороженка. Дослідниця творчості письменника С. Решетука називає «Браття-близнецы» першим українським романом-хронікою (повторюючи визначення А. Шамрая) й розглядає його в порівнянні з романом «Пан Халявский» Г. Квітки-Основ'яненка та повістю «Тарас Бульба» М. Гоголя [364, с. 11]. Очевидно,

вважати єдиний завершений роман О. Стороженка першим російськомовним романом-хронікою в українській літературі було б великою неточністю, бо його було опубліковано лише в 1857 році в російському часописі «Библиотека для чтения», в той час як роман «Пан Халявский» було надруковано в 1839 р. в іншому журналі – «Отечественные записки». Є. Нікольський відносить «Братья-близнецы» до жанру сімейної хроніки або ж до близького, на його думку, жанрового різновиду [315, с. 53]. Я. Янів визначає цей твір як роман виховання, зауважуючи водночас його «історичну модифікацію» [494, с. 191].

Для чіткішого з'ясування специфіки типологічної та генетичної спорідненості роману О. Стороженка з тим чи іншим жанровим різновидом зіставимо його з іншим сучасним українському письменнику текстом – романом «The History of Henry Esmond, Esq., a Colonel in the Service of Her Majesty Queen Anne Written by Himself» («Історія Генрі Есмонда, есквайра, полковника Її Величності Королеви Анни, написана ним самим») (1852) В. М. Теккеря. Як і у творчості О. Стороженка, історія в прозі В. М. Теккеря дивовижним чином поєднувалася з гумором і сатирою. «The History of Henry Esmond...» сам автор уважав вершиною своєї творчості, втім, як і «Братья-близнецы», роман не здобув такого широкого визнання, як, наприклад, інші твори письменника – згадувані вище «Vanity Fair: A Novel without a Hero» або «The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy». Також не можна виключати знайомства О. Стороженка з російським скороченим перекладом роману «The History of Henry Esmond, Esq. ...», який було опубліковано в 1855 р. в часописі «Отечественные записки» [421, с. 49], тобто за два роки до журнальної публікації роману «Братья-близнецы».

Більшість дослідників творчості В. М. Теккеря визначають «The History of Henry Esmond, Esq. ...» як вікторіанський історичний роман [36; 352, с. 46; 521, р. 164]. Відомо, що цей твір письменник намагався створити за всіма прикметами історичного факту: окрім використання форми мемуарів

безпосереднього учасника подій – «полковника Її Величності королеви Анни» – ще й з відповідно дотриманою архаїчно-мовною палітрою. На вимогу В. М. Теккеря в першому виданні для «ефекту старовини» навіть використовувалися старомодні шрифти та техніка зшивання й палітурування [515, р. 46]. Водночас письменник розглядає в романі історію в призмі діянь не «великих осіб» (хоча вони теж представлені в тексті, але не з «традиційного», а з приземленого боку), а «середнього» героя.

Як і «Братя-близнецы», роман В. М. Теккеря деякі літературознавці означували як роман виховання, в якому протагоніст через смугу помилок все ж здобуває зрілість і певну життєву стабільність [630, р. 346]. Б. Проскурін говорить про роман «The History of Henry Esmond, Esq. ...» як найбільш історичний з усіх написаних письменником, але зауважує в його жанровій структурі синтез з романом виховання [352, с. 49]. С. Меннінг пропонує відмовитися від жанрових визначень роману як любовного, виховного або історичного й радить розглядати його лише як черговий прояв теми інцесту, яка виявляється в епілозі твору [573, р. 213]. З поширеним визначенням роману як історичної автобіографії полемізує Дж. Луфбуров, який аналізує його як складне жанрове синкретичне утворення – алегорично-біографічно-історичний епос [568, р. 92–117].

Для з'ясування точнішої жанрової окресленості романів О. Стороженка та В. М. Теккеря варто застосувати тропологічний метод американського історика Г. Вайта, який базується на наративному-лінгвістичному інструментарії. Г. Вайт у монографії «Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe» («Метаісторія: Історична уява в Європі XIX ст.») запропонував виокремлювати в будь-якій історичній праці п'ять рівнів концептуалізації: хроніку, історію, типи побудови сюжету, аргументації та ідеологічного підтексту [422, с. 25]. Історичний текст, на його думку, зумисне модифікується під впливом художньо-літературної нараційної стратегії, яку свідомо вибирає професійний історик, намагаючись презентувати якомога

об'єктивнішу подієву картину<sup>33</sup>.

Хроніку подій та власне історію Г. Вайт відносить до найбільш «примітивних елементів» історичної оповіді. Складові історичного поля організовані в тому порядку, в якому вони відбувалися, а потім хроніка організовується в історію через трансформацію подій в компоненти оповіді [422, с. 25]. Хроніка завжди має відкритий початок подій, які розташовуються в лінійній послідовності внаслідок суб'єктивного відбору істориком – як правило, з огляду на їхню значимість. До того ж селекція тих чи інших сутнісних подій впливає на жанр історичного роману, але є завжди суб'єктивною. Як зауважує Ю. Лотман, факт є текстом і подією, якій надано значення, але в результаті він стає ширшим за значення, яке йому приписується в коді, який отримувач (історик) повинен проінтерпретувати через його неоднозначність [267, с. 337]. Точка зору, яку свідомо обирає історик, складатиме ідеологічну основу, на якій базуватиметься відбір та інтерпретація подій.

Лінійність оповіді та почергова зміна найважливіших періодів у житті родини Бульбашків зумовила те, що деякі дослідники означають роман О. Стороженка як роман-хроніку. Як зауважує автор у підзаголовку, його твір не лише репрезентує окрему приватну історію, а є втіленням історії Правобережної України другої половини XVIII ст. Спершу письменник нечітко обирає точку відліку для своєї оповіді, зазначаючи, що дім Бульбашків, побудований ще за Гетьманщини, незважаючи на півтора століття існування, був ще доволі міцним [397, т. 2, с. 179]. Зрозуміло, що така хронологія (Гетьманщину найраніше можна розглядати з 1648 р., за метафорою С. Плохія – «світанку Гетьманату» [338, с. 138], коли на початку року розпочалося велике козацьке повстання) нашоєхує на думку, що дія розпочинається наприкінці XVIII ст., хоча в дійсності – на початку 1740-х років. Події Гетьманщини, свідком яких був старосвітський будинок, як зазначає О. Стороженко, сплелися з місцевою міфологією і не зовсім скидаються на героїчну історію козац-

<sup>33</sup> Детальніше про наратологічну історіографічну (тропологічну) теорію Г. Вайта див.: [458, с. 250–251].

тва – у винокурні свого часу було вбито переодягненого на німця чорта, який псував горілку, а в ставку втопилася красуня, яка дізналася, що її коханий був убитий у бою з турками. Це не історичні маркери, а казкові та міфологічні, які творять відповідне тло для топосу, який, хоч і пов'язаний з буремними подіями минулого, вже замкнутий на собі – зі своєю «історією» та дійовими особами (про трагедію красуні нагадують привиди, яких можна «побачити» місячної ночі біля ставка, де вона покінчила з життям). Історія Гетьманщини вже не цікава, хоча вона й насичена подіями: «можно бы много рассказать об этой усадьбе, если бы войти в подробности: какие пушки вкопаны около крыльца; что за ров с остатками редута за конюшнею; чьи кости прикрывает высокий курган в саду с обломком креста...» [397, т. 2, с. 179–180]. Тепер звияжні події минулого заступило циклічне життя малоросійського містечка, де всі живуть «у мирі, тиші та спокої».

В. М. Теккерей чітко визначає, що в 1691 році, коли малий Генрі Есмонд переходить під опіку Френка Каслвуда, хлопчині було 12 років. Підзаголовок роману також чітко вказує період, коли відбуватимуться події – час правління королеви Анни – 1702–1714 роки. Попередню історію родини – їй відведено цілий розділ – В. М. Теккерей вибудовує за всіма правилами родинної хроніки: Есмонди здобувають титули та ласки від корони, з часом передають статки нащадкам, які долучаються до творення імперської історії, беручи участь у тих чи інших битвах. Проте ці значимі баталії згадуються одним рядком – одні гинуть і одразу мова йде про тих, хто, маючи право наслідника, «підхоплює» родинну історію. Спершу роки, коли опікуном над Генрі був Каслвуд, минають безжурно – тому їм не приділено багато місця в тексті, але невдовзі відбуваються події, які визначають перші вагомі історії в оповіді. Як і в О. Стороженка, у В. М. Теккерей попередні події не мають особливого значення – вони лише вибудовують ланцюг, який можна назвати родинною історією.

В О. Стороженка показово відсутній акцент на тому, що колишні представники родини сотника Семена Бульбашки брали участь у важливих

подіях козацької історії. Про козацьке походження нагадують лише односторої малих близнят, яким не пояснюють, навіщо їх вдягають у шаровари та дають дерев'яні шаблі. Попри постійні нагадування батьків про те, що вони козаки, діти не отримують інформації про героїчне минуле своїх предків. Навпаки: глава родини захоплюється античною історією та перемогами грецьких полководців [397, т. 2, с. 199].

Першим долученням до «великої історії» стає зустріч ще молодих героїв зі знаковими особами. Так, Гаррі Есмонд стає свідком невдалого заколоту прихильників Якова II 1689–1690-х рр., які прагнули повернути королю-вигнанцю його трон. Не розуміючи суті конфлікту, волею випадку Гаррі виступає на боці якобітів і, ризикуючи життям, допомагає приховати сліди підпільної діяльності свого наставника патера Голта. Так чи не вперше проявляється характер і сміливість майбутнього офіцера, який з неабиякою стоїчністю витримує допит керівника оранжистів. Таку ж зустріч бачимо в романі О. Стороженка, коли розбійник Гаркуша здійснює набіг на Будищі.

Для визначення типу сюжету історичної оповіді Г. Вайт використав класифікацію Н. Фрая, вирізнивши Роман, Трагедію, Сатиру та Комедію [422, с. 27]. Зупинимося лише на описах Трагедії та Сатири, бо саме ці типи було використано в романах В. М. Теккерея та О. Стороженка. У Трагедії є натяки на стани поділу між людьми, які призведуть до падіння протагоністів через їх протистояння зі світом. Та наприкінці настає примирення з оточенням і тими умовами, в яких вони опинилися. Сатиричний спосіб репрезентації виходить з ідеї застарілості світу, який не можна сприймати як реальний образ [422, с. 28–30]. В обох історичних романах спостерігаємо синтез двох типів сюжетів – сатиричну трагедію.

У романі «The History of Henry Esmond, Esq. ...» головний герой стає активним учасником війни за іспанську спадщину й у першій же битві він протиставляється англійським солдатам – для того, щоб стати справжнім воїном, хлопець має позбутися «застарілих» уявлень про доброчесність та впливу наслідків свого релігійного виховання. Героїчна битва представлена як

звичайне розбійницьке пограбування: «... наші війська вдарили на порт Санта-Марія і розграбували його, палячи купецькі склади, напиваючись знаменитими місцевими винами; громлячи будинки мирних жителів і монастирі, не зупиняючись перед убивствами і навіть гіршими злочинами» [614, р. 275]. Як бачимо, Генрі не є одним із багатьох пересічних молодих офіцерів, а високоморальний герой, який не має нічого спільного з романтичними пригодами на війні: рятує він, як іронічно зауважує В. М. Теккерей, не казкову принцесу, а стару черницю. Есмонд є значно вищим не лише від інших солдатів, які з охотою беруть участь у грабунку та розбоях, а й від тих, хто прикривається позірною набожністю.

Таке ж протиставлення бачимо і в романі О. Стороженка. Брати Бульбашки разюче відрізняються від російських підпрапорщиків. Опис цих офіцерів виказує їхню хитрість і підлість: «Впереді шел Губанов, племянник майора, приземистый, широкоплечий детина. Бледное его лицо носило на себе следы разврата и разгула. Серые небольшие глазки косили, тонкие губы сжимались сатанинскою улыбкою, длинный острый нос сворачивался на сторону, а челюсти находились в постоянном движении, как маятник часов: возле него шел Бирюлькин – ражий и красивый малый, правая рука Губанова. За ними тянулся Лукошкин – низенький человек с огромной головой. Маленькие черные глазки и кверху вздернутый нос казались тремя точками, зато рот на просторе занял большую часть его скуластого лица. В физиономии его, под личиною простоты, легко можно было заметить волчий рот и лисий хвост» [397, т. 2, с. 271]. Письменник різко критикує зневажливий тон звертань офіцерів до «хохленків» Бульбашків, хоча ті є навіть кращими та вправнішими за росіян, які ганьблять честь офіцерів поганими вчинками. Брати повністю інтегруються в імперську армію й хоробро беруть участь у всіх найважливіших битвах російсько-турецької війни впродовж восьми років, упевнено просовуючись по драбині звань і почестей. Як зауважив М. Зеров, «участь Семенка та Івася в турецькій поході є природне і безпосереднє продовження козацьких походів, козацької слави. Нічим іншим не може дорівня-



тися український шляхтич кінця XVIII в. ділам своїх велетнів предків, як службою у російській регулярній армії. Перед нами справжній погляд українського дворянства тих часів, коли український вояцький патріотизм зчеплявся із російським царелюбством» [173, с. 758]. Зрозуміло, що таке відповідальне ставлення до військової служби є також ретрансляцією власних поглядів письменника, який і сам віддав російській імператорській армії майже 30 років.

О. Пойда в єдиному на сьогодні монографічному дослідженні про життя і творчість О. Стороженка підсумовує, що, «ознайомлюючи читача з етнографічною чи історичною Україною, письменник не інертно продовжує традицію Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя та інших митців, а й демонструє власну ідеологію, що полягає в глибокому патріотизмі, усвідомленій приналежності до нації (яка має стародавні духовні корені, героїчне минуле, багату культуру), також у вболіванні за її сучасне та майбутнє» [342, с. 137]. Щоправда, стосовно роману «Братя-близнецы» твердження про патріотизм письменника потребує корекції. У творі виразно представлено авторську інтерпретацію пост-гетьманської історії козацтва, яка полягає в імперському баченні історії цілковито колонізованої України. За типологією К. Мангайма, яку в основному запозичує і Г. Вайт, ця ідеологія є консервативною [279].

Англійський та український письменники в розглядуваних романах конструюють три версії імперської візії історії – військову, релігійну та аристократичну. В. М. Теккерей опирається офіційній «бравурній» історії та критикує найвищі військові чини британської армії, які незаслужено, на крові та кістках своїх підлеглих, здобувають почесні та славу. Образом військового інтригана, який думає лише про власне збагачення, є герцог Мальборо, який увійшов в історію як найвидатніший полководець і досі перебуває серед центральних персонажів британської військової звитяги. З багатьох історичних осіб, виведених у романі, Мальборо є радше епізодичним персонажем, але вагомим репрезентантом військового керівництва британської армії. Письменник іронічно пише про холоднокрівність військового діяча: він зали-

шався спокійним і на полі битви, і при вчиненні найбільших інтриг і злочинів. Після великих битв, які принесли Мальборо славу талановитого командувача, він безжально обраховує свої солдатів та всіляко принижує офіцерів, завдяки хоробрості яких здобував перемоги. Таким чином, образ Мальборо є амбівалентним, оскільки, з одного боку, він цілком виправдовує покладену на нього високу довіру та наснажує солдатів на ратні подвиги, а з іншого – йде до виконання мети через трупи своїх соратників, не добираючи засобів [614, р. 317–318].

У романі О. Стороженка військову версію імперії представляє майор, який вмовляє батьків віддати братів-близнюків на військову службу. Майор виступає проти освіти і переконаний, що обов'язок кожного – віддати життя на полі битви за Катерину II. Повинність солдата, на його думку, складається з трьох складових: бути «верным и полезным слугою матушки-царицы, отечества и защитником веры православной» [397, т. 2, с. 247]. І хоча ідея служіння в майора інколи видається комічною – він, наприклад, вважає необхідним елементом військової підготовки «зазубрення» Військового уставу Петра I, що й суворо вимагає у своїх підлеглих. Він є взірцевим імперським патріотом, який просить підлеглих бути доброзичливими один від одного, адже всі вони – діти імператриці. Цікаво, що майор також є великим поціновувачем української кухні та жінок, що контрастує з його войовничим запалом.

У романі В. М. Теккеря особливо колоритним є персонаж пастора Голта, одного з ватажків невдалого заколоту якобітів з метою повернення династії Стюартів на британський престол. На перший погляд, отець Голт є взірцем християнського смирення та людинолюбності, він не може нікого скривдити. Утім, за маскою доброзичливості та душевності криється підступний і хитрий інтриган, який вміло маніпулює своїми господарями, настільки підкоривши їх своїй волі, що ті завжди дослухаються до його улесливих порад і навіть побоюються. Будучи справжнім релігійним фанатиком, він також підкоряє малого Есмонда й надовго прививає йому преклоніння перед католицизмом і орденом, який представляє, – єзуїтами, за кожної нагоди доводя-

чи перед учнем вищість і правильність своєї віри [614, р. 73]. Навіть після повернення Есмонда до англіканства старий єзуїт робить уперті спроби казуїстичними методами знову довести необхідність дотримання канонів католицизму, доводячи, що між ним і протестантизмом немає жодних відмінностей. Утім, відхід від католицизму можна розглянути не лише як патріотичний крок у зрілому віці, а як практичне намагання знайти своє романтичне поклонання в житті [544, р. 297].

Релігійну версію імперського світобачення в романі українського письменника персоніфікує архімандрит Мельхіседек, який, на відміну від майора, не є вигаданою особою. Архімандрит Мельхіседек (Матвій Значко-Яворський) (бл. 1716–1809), родом з козацької родини, був визначним релігійним діячем, який, здобувши ґрунтовну освіту в Києво-Могилянській академії, присвятив життя боротьбі за православну віру, заручившись підтримкою Катерини II. Через активну анти-греко-католицьку та антикатолицьку позицію з боку польської влади він зазнав переслідування, а також, за твердженням П. Мірчука, удостоївся цілком міфічного ореолу організатора Коліївщини, якому навіть приписували «посвячення ножів» учасникам повстання [291, с. 261–262]. О. Стороженко використовує цю славу непримиренного борця з «невірами-католиками» в змалюванні образу аскета, який випромінює елегію та завзяття. У нетривалій розмові з братами архімандрит висловлює чітку проімперську позицію, під яку підлаштовує і свою віру, яка базується на принципі «служба імперії = оборона віри = служіння «богообраній» імператриці»: «Кто служит православному царству, тот вместе обороняет и святую православную веру. В бедственном нашем положении единственная надежда, Богом нам указуемая, на Белую царицу. Она только может нас спасти от ухищрения иезуитов, своеволия, тиранства ляхов. Да осенит нас широким крылом двухглавый Российский орел, да примет она нас под отеческий свой скипетр» [397, т. 2, с. 297–298]. Своїм неприхованим релігійним фанатизмом архімандрит схожий на Теккерівського пастора-єзуїта Голта, який також упевнений у беззаперечній вищості й святості його віри, а будь-

які супротивні аргументи вважає нікчемними й палко їх «спростовує». Показовим жестом є також дарування Мельхіседеком трофейної коштовної зброї, яка, за його словами спершу належала ворогам – очевидно, полякам-католикам і українським греко-католикам, і зауваження, що вона тепер освячена на захист православної віри. Дискусійною є думка про те, що в цьому персонажі втілено архетип вічного священика та прообраз Христа як первосвященика і посередника між Божим царством і земним світом [364, с. 13–14]. Те, що слуга Захарко порівнює архімандрита зі «справжнім полковником», є ще одним дифірамбом на честь войовничого поборника віри, який не бачить нічого святотатського в освяченні ножа, бо ж ним буде оборонятися «свята віра православна», і не розуміє, що така позиція підриває основи християнського вчення про смиренність, людяність і покору Божій волі.

Православ'я в О. Стороженка поставлене на службу нащадкам колишніх козаків, а тепер – представників імперської армії. Теза Мельхіседека про «єдність духу, плоті та віри», а також похідна від цієї міфічної спільності імперська ідея про рівність вірності цариці та дотримання православної віри змушує пригадати подібні думки з останнього розділу повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя в другій – проімперській – редакції, що мали на меті зобразити українських козаків борцями за російську землю та майбутнього царя, а не за власну батьківщину [109, с. 68–75, 94]. Цікаво, що Мельхіседеку особливо імпонує те, що брати пішли в регулярні війська, а не в козацтво. Архімандрит радий з того, що брати розірвали сімейну традицію і стали на службу імператриці, бо таким чином вони з'єднуються з «одноплемінниками» в стіні оборони «єдино правильної» віри та «православного царства». Про толерантність до інших релігій, очевидно, категорично не йдеться, бо ж це, відповідно до запропонованої моделі, вважатиметься зрадою імператриці.

Аристократичний рівень Британської та Російської імперій зображується обома письменниками як вироджений. Як вже зазначалося, описувані події в романі В. М. Теккерейя припадають на кінець XVIII – початок XIX ст. – головно повстання якобітів і війну за іспанську спадщину. Дворяни зобра-

жуються як егоїстичні та безпринципні любителі картярської гри, дуелей і хорошої кухні. Світське життя тих чи інших «благородних» сімейств письменник насичує повсякденними ритуалами – полюванням, раутами, споживанням їжі та напоїв, балами, дрібними інтригами, плітками тощо. Таким чином, авторська увага до побутових деталей часто змушує забути, на фоні яких знакових історичних подій – бунтів, битв і змін правлячих еліт – відбуваються тривіальні сімейні інциденти. Сімейства британських аристократів живуть фіктивними ідеалами й охоче беруть участь у конфліктах, які їм насправді не вигідні, як, наприклад, змова якобітів чи війна за іспанську спадщину, преференції отримують інші – державці та військові. У романі показано, що якобінські переконання, які були властиві партії торі, поволі стають анахронічними та навіть небезпечними для поступу імперії, а тому пропагується перехід до переконань партії вігів.

Така ж «нова» аристократія зображується і в романі О. Стороженка – вона, пам'ятаючи про славетне минуле своїх предків, намагається інтегруватися в російський дворянський загал. Саме тому Бульбашки розмірковують про корисність освіти своїх дітей у Петербурзі, звідки вони можуть повернутися «справжніми французами» (не обговорюється те, чи потрібна ця «справжність» юнакам на батьківщині, бо так прийнято в місцевій знаті).

Генрі Есмонд не схожий ні на своїх далеких і близьких родичів, ні на товаришів по зброї. Він переконаний, що сучасне йому суспільство достойне зневаги та жалю, або й навіть знищення. Утім, заради кохання й подальших планів він змушений діяти як усі – прийняти загальні життєві ідеали і шукати слави та грошей на полях битв [78, с. 73]. Проте обраний життєвий план не приносить зиску – він бере участь у невдалому перевороті заради коханої Беатрис, а вона виявиться не петрарківською Беатріче, яка здатна давати надію на спасіння та бути джерелом життєвої сили, а порожньою інтриганкою, яку цікавлять лише титули та слава. Після чергового розчарування Есмонд залишає батьківщину, за яку колись був ладен віддати життя, їде в одну з англійських колоній в Америці, де з люблячою дружиною розпочинає нове життя.

Неможливість досягнути щастя в нових умовах зумовлює і життєві невдачі братів Бульбашків. Після військової служби чоловіки спершу вдало змінюють вид діяльності: починають жити самотнім пасторальним життям. Втім, повертаються вони в зовсім іншу Україну, яка ще більш адміністративно інтегрується в імперське тіло. Однак обидва брати воліють не помічати цих кардинальних змін, які залишають в минулому полковничо-сотенну Україну, й радіють гарній природі й довколишньому світові, як дотепно зауважив М. Зеров, як ті школярі на вакаціях [173, с. 760].

О. Стороженко наголошує на відмінностях в характерах братів, які поглибилися після повернення: Семен Семенович захоплюється читанням книг і журналів, а Іван Семенович займається господарством. Героїку батальних сцен замінює розмірене життя, нетривалі зустрічі з іншими поміщиками, сватання і весілля. Письменник звертає увагу на те, що раніше повсякденне життя багатих українських поміщиків було наслідуванням сімейного та суспільного життя польських магнатів, а тепер воно повторює московські та петербурзькі зразки [397, т. 2, с. 379]. Пізніші життєві невдачі порушують дружній тандем близнюків і призводять до фатальної сварки, що завершується їх одночасною смертю. Смерть Бульбашків є абсурдною, більше того – вона гротескна та трагікомічна: нікчемна суперечка в дусі гоголівської сварки Івана Івановича та Івана Никифоровича, як то помітив не один літературознавець, переростає в убивчу ворожнечу, що підриває здоров'я братів, які вмирають без свідомості в обіймах один одного. Щоправда, на відміну від М. Гоголя, О. Стороженко вирішує завершити сварку смертю з розпуки та відчаю. Недарма свідки публічної сутички братів називають їх Каїном і Авелем, оскільки розбрат породжений заздрістю до успіхів іншого – іншими словами, типова діяльність поміщика вбиває колишніх бойових офіцерів. Несподівана й безглузда смерть Бульбашків є для них єдиним виходом і символізує неможливість нащадків справжніх запорожців, які довели наявність героїчного прадідівського духу на полі битв, стати щасливими гречкосіями. Як і Генрі Есмонд після участі в невдалому перевороті, вони з волі автора «втікають», але

не в іншу колонію – це було б зрадою загального імперського тону роману, а в «кращий світ».

Таким чином, англійський та український письменники в проаналізованих романах конструюють військову, релігійну та аристократичну версії імперського трактування історії. В історичних романах В. М. Теккеря та О. Стороженка тон оповіді сатири визначає специфічний підтекст трагедії, який в обох «антикварних» текстах характеризується зображенням імперської консервативної ідеології. Щоправда, у романі В. М. Теккеря ця консервативна ідеологія, попри гостру авторську деконструкцію, залишається самодостатньою, стійкою і незамінною.

В українського письменника глорифікація нових умов, в які потрапила колонізована Україна другої половини XVIII ст., перетворюється на непряму критику соціальних умов, за яких гинуть кращі нащадки колишніх запорозьких козаків, котрих, з одного боку, він зображає позитивно – як вправних воїнів імперської армії, а з іншого – як безталанних людей, які не можуть стати типовими малоросійськими поміщиками, «щасливими» у своєму просторі повсякденності. Щоправда, такий стан речей він розуміє як логічний плін історії, оскільки приносить колонії від імперської політики патріархальні блага, яких вона не знала досі. Генрі Есмонд зазнає поразки в прагненні здобути щастя на батьківщині і, програвши в черговий раз, фактично втікає в одну з британських колоній. До такого ж фінального ескапізму головних героїв вдається і О. Стороженко, зобразивши абсурдну смерть двох братів, яка виглядає апофеозом прихованої в тексті соціальної критики.

### **3.5. Жанротвірність стереотипного образу єврея в українській і англійській прозі першої половини – середини XIX ст.**

За висловом В. Хорева, стереотипи – це «застиглі образи», які, будучи за своєю природою образами ірреальними, мають виняткову здатність переконувати завдяки зручності та легкості їх сприйняття [451, с. 23]. Художня

література є одним із матеріалів дослідження форм експлікації стереотипів, ілюстрацією їхньої ментальної основи, що дає змогу в призмі минулих уявлень побачити закоріненість та витoki сучасної перцепції.

У цьому підрозділі розглянемо той імагологічний аспект, який відображає складність «єврейського питання» в прозі української літератури першої половини – середини XIX ст. З усіх праць, дотичних до цієї проблематики, найзмістовнішими є стаття Гр. Грабовича «Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя» [116] (яка, проте, лише закріплює важливе питання) та монографія канадського україніста М. Шкандрія «*Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity*» («Євреї в українській літературі: репрезентація та ідентичність») (2009) [607], які, без перебільшення, заповнили прогалини в досліджуванні образу єврея в українській літературі й, водночас, продемонстрували перспективність і невичерпність цієї наукової площини. Української специфіки відображення стереотипу єврея в літературі першої половини XIX ст. торкаються частково сучасні літературознавці-русисти, зокрема, М. Вайскопф у монографії «*Покривало Мойсея. Еврейская тема в эпоху романтизма*» («Покривало Мойсея. Єврейська тема в епоху романтизму») [80], Олена Кац у «*Neither with Them, nor without Them: the Russian Writer and the Jew in the Age of Realism*» («Ні з ними, ні без них: російські письменники та євреї в добу реалізму») [556], Л. Лівак у дослідженні «*The Jewish Persona in the European Imagination: a Case of Russian Literature*» («Образ єврея в європейській уяві: на прикладі російської літератури») [567] та ін.

В англomовному літературознавчому дискурсі, на відміну від українського, тема моделювання стереотипів єврея в англійській літературі XIX ст. широко розглядалася в монографічних працях і статтях. До важливих досліджень слід зарахувати роботи Ф. М. Монтею [578], Е. Розенберга [594], Е. Паніц [589], Г. Кауфман [557], М. Г. Скрівенера [605], Ш. Спектор [609], Дж. В. Пейдж [587], Дж. М. Егана [526] та ряд інших.

У згаданому дослідженні Гр. Грабович пропонує три головні моделі



сприйняття євреїв, які, на думку вченого, можуть слугувати своєю періодизацією «єврейської теми» в українській літературі: стереотипну, соціально-моральну («реалістичну») та політично-етичну [116, с. 241]. Гр. Грабович розглядає особливості зображення образу єврея від історико-політичної й часті публіцистичної «Истории Русов, или Малой России» до драми «Між двох сил» В. Винниченка, а стосовно прози XIX ст. зупиняється на творчості П. Куліша та І. Франка, згадавши принагідно повість «Тарас Бульба» М. Гоголя та роман «Чайковский» Є. Гребінки.

В українській літературі цього періоду, як вважає дослідник, домінує стереотипна модель сприйняття єврейства: починаючи від образів євреїв-прислужників польської шляхти в національно-політичному трактаті «История Русов, или Малой России», карикатурного образу Янкеля в повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя та образу негідника Герцика з роману «Чайковский» Є. Гребінки, закінчуючи двовимірним стереотипом Лейби з «Гайдамаків» Т. Шевченка та євреїв-донощиків з драми «Колії» П. Куліша. Втім, рання проза П. Куліша в роботі Гр. Грабовича не розглядається. Доповнення цього ряду романом «Михайло Чарнышенко...» та іншими творами українських письменників першої половини – середини XIX ст. дасть змогу конкретизувати тип моделювання образу єврея, а зіставлення з відповідними репрезентаціями в англійській літературі дозволить звернути увагу на національні особливості візії єврейства в обох культурах, простежити спільне й відмінне в формуванні етнічного стереотипу сприймання євреїв українцями й англійцями, його специфіку в окреслений період і трансформацію якостей стереотипу в авторських інтерпретаціях. Варто було б з'ясувати й причини, з яких євреї в Україні та Англії мали статус мецори (термінослово з юдейської Тори на позначення людини, яку вважали вигнанцем у суспільстві, проклятою за свої гріхи, передусім за злословлення та поширення неправдивих чуток. Така людина потребувала ізоляції від інших з двох причин: щоб припинити її нездоровий вплив на суспільство та задля її особистого розкаяння [413, с. 634]).

Стереотип розуміємо як специфічну форму сприйняття, яка накладає

відбиток на отримувану інформацію задовго до того, як вона буде опрацьована [253, с. 110]. Така перцепція наснажена не особистим досвідом, а традицією, тобто є компонентом суспільної свідомості, колективного розуму, який продукує спрощені уявлення про інші етноси, бо так зручніше вписувати їх у загальну картину світобачення. Стереотип – це систематизований образ, який не лише описує світ, а й допомагає робити нібито «власні» умовиводи. Як узагальнює В. Ліппман, «стереотипи навантажені преференціями, приязню або неприязню, асоціюються зі страхами, бажаннями, потягами, гордістю, надією. Об'єкт, який активізує стереотип, оцінюється у зв'язку з відповідними емоціями» [253, с. 128]. Отже, прояв етнічних стереотипів у художній літературі є виявом не лише традиційних у тій чи іншій спільноті уявлень, а й авторського оцінювання цього «правильного» висновку чи погляду на постать Чужого.

Чотирикомпонентна структура стереотипів була визначена американським психологом А. Л. Едвардсом ще в 1940 р. й з тих пір успішно використовується при аналізі еностереотипів: однорідність (*uniformity*) – спільність характеристик, якими наділяють етнос; спрямованість (*direction*) – загальне сприйняття об'єкта стереотипізації – позитивне або негативне; інтенсивність (*intensity*) – ступінь упередження, який виводиться з оцінювання характеристик, що приписуються етносу; якість (*quality*) – специфіка характеристик етносу [525]. Ці компоненти в структурі етнічних стереотипів в оповіданні «Гайдамак» (1825) О. Сомова, повісті «Предання о Гаркуше» (1842) Г. Квітки-Основ'яненка, романах «Михайло Чарнышенко...» (1843) П. Куліша, «Чайковский» (1843) Є. Гребінки, а також у романі В. Скотта «Ivanhoe» («Айвенго») (1820), оповіданні «The Surgeon's Daughter» («Донька хірурга») (1827)) і романах Ч. Діккенса «Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress» («Пригоди Олівера Твіста») (1838) та «Our Mutual Friend» («Наш спільний друг») (1864–1865) розглянемо в компаративному аспекті. Досі порівняльно-типологічне зіставлення цих творів в окресленій площині не ставало предметом дослідницької уваги.

На формування негативних етностереотипів образу євреїв у колективній свідомості англійців і українців вплинули певні історичні фактори, на яких зупинимося детальніше, адже саме вони визначають і пояснюють основу стереотипних моделей образів євреїв у досліджуваних творах.

В Англії першої половини XIX ст. правовий статус євреїв, закріплений ще за протекторату О. Кромвеля, був, порівняно з Україною, доволі високим. Євреї, народжені на території королівства, вважалися британськими підданими з територіально необмеженим правом проживання, а їхні утиски, скажімо, у виборчих чи професійних правах, були такими ж, як і стосовно католиків. Утім, у свідомості пересічного англійця образ єврея формувался під впливом християнської традиції та народних забобонів [197, с. 20, 50], і такий стереотип породжував, попри толерантне ставлення держави, навіть справжні парламентські дебати. У 1753 році, після прийняття білля, що дозволяв натуралізацію євреїв через певний термін проживання в Британії, у суспільстві виник справжній рух опору «єврейському закону». Спротив був настільки сильним, що білля скасували, а до законодавчого розширення прав євреїв англійський парламент повернувся тільки на початку 1830-х років.

Сучасні дослідники заперечують існування в українців XVIII – середини XIX ст. агресивного антисемітського стереотипу. Відчуження між українцями та євреями мало сталий характер і було засноване на кардинальному розходженні систем цінностей: релігійний ґрунт (євреї в свідомості тогочасних українців – це передусім «нащадки» вбивць Христа, їхня релігія – виразно антихристиянська, а тому – диявольська), спосіб життя (який, як знаємо, був пов'язаний з об'єктивними причинами – постійними заборонами займатися сільським господарством і чутками про життя в закритих гетто та штетлах), поведінкові стереотипи («зłodійкуваті та хитрі євреї» завжди обманюють і зраджують християн), визначене місце в соціально-економічній структурі суспільства (формування певної сфери «єврейських» професій – торгівля, посередництво, оренда, право, банківська та митна справа). Як наслідок, в українському фольклорі єврей – це негативний, рідше – іронічний образ з ви-

значеним набором «поганих» рис. В. Нахманович констатує, що в той час як «народом був вироблений філософський підхід, що дозволяв спокійно й об'єктивно оцінити місце євреїв у історії та сучасному житті, позначити сфери можливої взаємодії, відпрацювати моделі в цілому безконфліктного співіснування», можна помітити відверто ворожу, порівняно з народною, інтерпретацію євреїв як «служителів зла» та глорифікацію козацьких погромів XVII – XVIII ст. у поезії Т. Шевченка та фольклорних і публіцистичних працях М. Драгоманова [310]. Для об'єктивності зазначимо, що в творчості Т. Шевченка простежується еволюція від поетичного «антисемітизму» до апології єврейства в пізній період.

Отже, можемо відзначити спільне коріння стереотипних моделей сприймання євреїв в Україні та Англії, які склалися в першій половині XIX ст. Відповідно до підходу Ф. Зімбардо та М. Ляйппе [174, с. 258], можемо виокремити три засадничі елементи такого сприйняття – історичний, економічний та культурний. В уявленні козаків і посполитих доби Хмельниччини євреї, без огляду на їхній соціальний статус, були, поряд із польською шляхтою та уніатами, лютими ворогами простого люду та православної віри, а тому підлягали переслідуванню та знищенню. У стереотипах, що панували серед англійського населення, переважає економічний чинник – єврей стає прототипом хитрого та цинічного бізнесмена, який задля збагачення не зупиниться перед суворим законом (як Божим, так і моральним, і правовим). В Україні – це тип шинкаря або орендаря християнської церкви (показовою є характеристика єврея-орендаря церкви в «Истории Русов, или Малой России» – «Жиди, яко непримиренні вороги християнства, тії світові побродяги і притча в людстві, з захопленням взяли за таке надійне для них гидкоприбутництво і негайно ключі церковні та мотузки дзвіничні відібрали собі до корчем» [186, с. 114–115]). Культурний складник в обох національних стереотипах першої половини XIX ст. не був вагомим: культура й специфіка життя в єврейських родинах і громадах була *terra incognita* для абсолютної більшості християн, як і знання про юдаїзм.

В оповіданні «Гайдамак» О. Сомова головною дійовою особою виступає єврей Гершко. Його друг Абрам є втіленням образу єврея-торговця, котрий є казково багатим, але водночас приховує свої нечесно нажиті статки та мешкає в занедбаній хатині. Відбираючи коштовні речі для продажу на ярмарку, Абрам боїться їх втратити, оскільки перепродує награбоване гайдамаками: «он беспрестанно прислушивался, озирался и при малейшем шуме снаружи бледнел, как Каин» [390, с. 25–26]. Гершко втішає товариша, вказуючи на «особливість» їхнього народу, зумовлену національною психологією: «Опомнись! разве ты не еврей? Бог отнял у нас силу и смелость, а мы поневоле взялись за хитрость и пронырство» [390, с. 26]. Ще одна характерологічна риса, яка зумовить загибель Гершка, – це жадоба до збагачення, яка засліплює його інстинкт самозбереження (навіть вихрест-гайдамак Лемет прилюдно виказує свою любов до золота). Показовими у творі є порівняння Абрама та Гершка з біблійними персонажами Каїном та Іудою – у вдачі євреїв акцентується підле зрадництво.

Образ єврея-вихреста, який теж є зрадником, з'являється в «Преданні о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка. «Благородний розбійник» Гаркуша, попри неодноразові застереження свого товариша Довбні, вірить безіменному євреєві з свого загону, цінуючи його хитрість і кмітливість. Прикметною є анонімність цього персонажа, якого всі називають просто – «жид». Передбачення Довбні справджується: «жид» виказує Гаркушу, але, отримавши плату за зраду від лютого ворога ватажка гайдамаків – городничихи, сам стає жертвою її підступів й отримує заслужене покарання.

У романі П. Куліша «Михайло Чарнышенко...» образ козака-вихреста Крижановського має прототипом реальну історичну особу. Про полковника Крижановського згадується в трактаті «История Русов, или Малой России», одному з головних історичних джерел, яким послуговувався П. Куліш. Неофіт Антон (до переходу в християнську віру – Мойсей) Крижановський займався відкупам та орендою в гетьманській адміністрації, а під час підготовки до майбутньої військової кампанії зголосився вербувати кінний полк. До

початку набору рекрутів він мав чимало маєтностей і, отримавши за іменним указом Петра III від лютого 1761 року посаду бригадира Шлезвіг-Гольштейнського, менше ніж через рік був призначений гадяцьким полковником. Після військового перевороту навіть без опіки високого покровителя Крижановський залишався на цій посаді щонайменше десять років [245, с. 12–13].

П. Куліш коригує біографію полковника, доповнює її «сербським» слідом, щоб пов'язати з баном Радивоем, а також романтичним ореолом демонічного персонажа. Письменник завершує життєвий шлях Крижановського ганебною смертю від руки мстивого Радивоя через застосування характерного для романтизму літературного прийому несподіваної драматичної зустрічі, що підсумовує недомовлені події.

Гр. Грабович звертає увагу на зацікавлення П. Куліша українсько-єврейськими взаєминами та зауважує певну еволюцію поглядів письменника від усталених стереотипів про євреїв як шинкарів та осквернителів православних церков і православного обряду загалом (поема «Україна», 1843 р.) чи пихатих, але й водночас заляканих донощиків (незавершена драма «Колії», 1860 р.) до засудження кровопролитних антиєврейських погромів під час гайдамацького руху на Правобережній Україні у XVIII ст. у полемічній статті «Мальована гайдамаччина» [116, с. 246–248]. Таку еволюцію у поглядах, нагадаємо, пройшов і Т. Шевченко.

Можна навести схожий приклад письменницького бачення «єврейського питання» в англійській літературі – у творчості Ч. Діккенса. Сучасники письменника звернули увагу на виразне підкреслення національності образу Фейгіна, ватажка лондонської злодійської банди з раннього роману «*Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress*». Надмірне акцентування на національності, а не, скажімо, на «професійній діяльності», дало підстави звинуватити Ч. Діккенса в антисемітизмі, оскільки в гротескному образі Фейгіна випуклено лише три риси – жадоба до золота, підступність і жорстокість. В одному з листів до своєї читачки-єврейки письменник був змушений виправдовува-

тися, що образ Фейгіна є реалістичним для часу, зображеного в романі, та, до того ж (що є, вочевидь, сумнівним), поширеним серед англійських злочинців [548, р. XIX]. Зрештою, значно пізніше, після чергової різкої критики, Ч. Діккенс змінив текст роману, прибравши вказівки на національність лондонського злочинця, який, проте, як і архетипний лихвар Шайлок з комедії «The Merchant of Venice» («Венеційський купець») В. Шекспіра, став одним із найяскравіших втілень антисемітських стереотипів у художній літературі. Стереотип багатого єврея-скупердя дослідники творчості Ч. Діккенса вбачають і в саркастичному образі Ебенезера Скруджа з різдвяного оповідання «A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story of Christmas» («Різдвяна колядка у прозі: різдвяне оповідання з привидами») (1843), адже той «по-юдейськи» принципово не поділяє загального радісного святкування християнського Різдва.

Як відомо, в останньому завершеному романі «Our Mutual Friend» Ч. Діккенс виводить образ старого єврея Райї з абсолютно позитивними рисами, немовби виправдовуючись перед читачами за Фейгіна. У романі є чимало прикладів, які засвідчують зусилля письменника спростувати низку стереотипних явлень як, наприклад, переконання в тому, що юдеї провадять постійну агресивну релігійну агітацію серед християн і є меркантильними [517, р. 512].

Райя є повною протилежністю Фейгіна: він добродесний захисник скривджених дітей, який за жодних складних обставин не думає про себе. Цей, сказати б, анти-Шайлок, грає роль маріонетки в руках хитрого лихваря та шахрая Фледжбі, який скромною постаттю Райї приховує власні махінації. За влучним висловом Г. Стоуна, в намаганні створити репрезентативний образ доброго єврея Ч. Діккенс формує дивний гібрид казкового чарівника та біблійного мудреця [610, р. 248]. У кінцевому підсумку цьому образу бракує життєвості, а його мудрість важко узгоджується зі сліпою покорою Фледжбі. Так чи інакше, всі три спроби Ч. Діккенса вивести реалістичний образ єврея – з відповідними домінуваннями в характерах жадоби, добродесності

чи юдейського заперечення християнських свят – були невдалими через властиву їм односторонність [542, р. 49–50].

Стосовно образу Крижановського з твору «Михайло Чарнышенко...» П. Куліша В. Петров зауважує, що він є центральним у романтичній інтризі роману, бо пов'язаний з усіма персонажами й «бере свій початок від Ісаака Вальтер Скоттового» [330, с. 278]. Утім, Ісак з «Ivanhoe» В. Скотта є цілком протилежним типажем: він – лихвар, змушений бути надзвичайно обережним і хитрим, щоб зберегти багатство, а часто, адже він безправний, і своє життя та життя рідних. Його хитрість та жадоба межують із симбіотичним пристосуванням до суворих реалій життя, яке в часи середньовічної Англії не було прихильним до «христопродавців». Цікаво, що В. Скотт чи не вперше в англійській літературній традиції конструює образ Ісаака зі свідомим вираженням авторського співчуття до долі єврейського народу: «...лишень, мабуть, за винятком літаючих риб, не було на землі, в повітрі й воді жодної живої істоти, яку б так безперервно, повселюдно й безжалісно переслідували, як єврейське плем'я» [599, р. 69]. У той же час письменник підкреслює, що природні наполегливість і жадібність євреїв, які вони успішно застосовують у лихварстві, а також спостережливість, боягузтво та винахідливість є їхніми характерологічними рисами.

Крижановський вдало інтегрується в українську козацьку спільноту – для цього він приймає християнство і поступово емансипується настільки, що здобуває високу військову посаду. З одного боку, він свідомо відмовляється від ідентифікації зі своїм етносом, але з іншого – продовжує виконувати поширену та звичну соціальну роль українського єврея-орендатора. Його кар'єра, з погляду козацьких законів, є немислимою, до того ж вона різко контрастує з ще недавньою добою повстань Хмельниччини, коли євреї зазнавали нищівного терору та примусово вихрещувалися. Утім, пом'якшення заборон щодо включення євреїв у козацький реєстр відбувається вже з часів гетьманування І. Мазепи на тлі вщухаючих антагоністичних суперечностей [409, с. 62]. Слід додати, що подолання цих суперечностей підтверджує нетрив-



кість релігійного антисемітизму серед козаків. З часом чимало представників єврейських родин після прийняття православ'я, відповідної соціальної інкорпорації, зокрема через родичання, потрапили в козацьку адміністрацію, а в майбутньому формували українську еліту (як скажімо, роди Боруховичів, Марковичів та Герциків) та навіть активно долучалися до культурної розбудови українства [430, с. 241]. Таке включення заможних євреїв до козацької верхівки пояснювалося розумінням їхньої надважливої ролі в кредитуванні потреб козацтва. Як пише С. Плохій, попри стійкі антиюдейські релігійні упередження, старшина ще з часів Б. Хмельницького, а також і сам гетьман, звикла користуватися адміністративно-фінансовими послугами євреїв в управлінні своїх маєтностей і грошових справах, що й обумовлювало гнучкий і прагматичний підхід в «єврейському питанні» [339, с. 256]. Зрештою, саме таке загальне сприймання євреїв як орендаторів та визискувачів сприяло живучості негативних стереотипів серед населення, що в романі П. Куліша висловлюється в заперечливих оцінках особи Крижановського паном Бардаком і суддею Животовським. Те, що Крижановський – «жид» пояснює, на думку козаків, його підступну та диявольську натуру, і цього не здатне змінити навіть його навернення до християнства.

В образах Герцика та його матері Рохлі з роману «Чайковский» Є. Гребінки презентовано ідею про принципову неспроможність євреїв інтегруватися в християнське суспільство – цьому, мовляв, заважають не так розбіжності в релігії, як притаманні цій нації природні підступність, мстивість і лицемірство. У романі не протиставляються українці та євреї, – протиставляються їхні «вроджені» національні характери (як стверджує полковник Іван упійманому Герцику – «Ты говоришь как жид, смотришь как жид, а голову выстриг, чтоб обмануть меня» [120, т. 2, с. 282]). Так, мстивість і заздрість Герцика переважають його кохання до Марини – він доносить на неї та Чайковського січовим козакам, діючи за принципом «як не мені – то нікому». Кривава відплата керує помислами Рохлі, яка підло труїть хворих козаків, перевтілившись для цього в циганку-знахарку. Безрозсудна помста за вбито-

го чоловіка, відібраних дітей і зруйноване козацьким погромом життя призводить до того, що Рохля необачно вбиває власного сина й божеволіє. Показовим є й той факт, що в громаді сплюндрованого єврейського містечка жінка стає вигнанкою – одноплемінники дорікають їй за нібито проданих козакам дітей, тож після розмови з палігримом-євреєм і, вочевидь, після його благословення, вона розпочинає свою смертельну місію помсти православним християнам.

Опозицію матері та братові складає донька та сестра – шинкарка Тетяна. Вона щиро та віддано покохала козака Чайковського, заради коханого ладна ризикувати життям, але, не знайшовши взаємності, вмирає з розпуки. Цей образ руйнує стереотипний ряд образів євреїв у романі Є. Гребінки – Герцика та його товариша фальшивомонетника Гершка, Рохлі, епізодичних євреїв.

У «придворному блазневі» Герцику втілено одну з характерних рис стереотипу єврея – дивовижна обдарованість та талант до техніки й штукарства (умілість до ремонту техніки рятує йому життя при першій зустрічі з майбутнім господарем – полковником Іваном), які часто прояснювалися їхнім «знайомством» з диявольськими силами. Така наївна віра українців у відьомство та чаклунство євреїв висміюється в пародійній повісті «Сказка о кладах» («Казка про скарби») О. Сомова, де хитрий шинкар і «майстер» Іцка Хопилевич Немировський із вигодою для себе її використовує [390, с. 175]. «Чесний єврей» уміло обертає простонародний стереотип на створення собі іміджу майстра на всі руки та знахаря, який вміє не лише зцілювати, а й знаходити скарби. Як пише М. Вайскопф, все технічне вміння Іцки поставлено під сумнів, оскільки існує цілком раціоналістичне пояснення єврейського «чародійства» [80, с. 168].

Схожим до Тетяни з роману П. Куліша є образ Ребекки з «Ivanhoe» В. Скотта. Вона також без взаємності покохала християнина. У момент зізнання дівчини про свою національність, лицар Айвенго змінює приязнь до людини, яка дбає про нього, на погордливу прохолоду – він, ревний католик,

навіть не може уявити шлюбу з єврейкою, яка, втім, також розуміє своє безсилля перед могутністю упереджень [599, р. 300]. Щоправда, В. Скотт не забуває наголосити, що євреї «хибно» тлумачать Святе Письмо стосовно богообраності їхнього народу: Ребекка очікує на майбутнє дарування всіх благ євреям після нещастя, що випали на їхню долю. Дівчина вступає в своєрідний теологічний диспут з тамплієром Буа-Гільбером і виходить у ньому переможницею, вказавши на повну невідповідність засад його віри та статуту ордену церковників злочинним намірам молодика.

Згадки про євреїв у романі Є. Гребінки постійно маркуються негативними конотаціями та порівняннями: «на станции жида и пол со скрипом», «заговорил со мною как с жидом», «жида и прочую мерзость били, грабили, жгли, а церкви не забывали», «жид нечистый», ««Ген, хлопцы, – сказал полковник, – чуете, ли вы, пахнет неверною костью?» «Чуем, – отвечали молодцы, – жидом пахнет»», «много денег, как у жида», «пришел в свою поганую хату жид Борох» та ін. Цікаво, що перед смертю Герцик зізнається в тому, що він єврей [120, т. 2, с. 397]. Це єдиний випадок у романі, коли не вживається слово «жид» – данина впроваджуваній в той час поступовій заміні в світській (зокрема й літературній) мові етноніма «жид», який вже набув антисемітського, виразно негативного та образливого значення, церковнослов'янським та біблійним термінословом «єврей»<sup>34</sup>. Через три роки після публікації «Чайковского» в 1846 р. Є. Гребінка публікує оповідання «Иерусалим» («Єрусалим») в колективному збірнику «Картины русской живописи», де подає оповідь паломника про відвідини Палестини. Історії головного міста юдеїв у цьому оповіданні відведено найбільше місця (за концептуальним задумом редактора видання Н. Кукольника кожний твір виступав своєрідним художнім описом певної картини<sup>35</sup>). Інтерпретація дохристиянської історії міста є зображенням богоборчої діяльності його жителів, які відходять від Божих за-

<sup>34</sup> Як відомо, викорінення традиції послуговуватися етнонімом «жид» в офіційних документах у Російській імперії розпочалося з відповідного указу Катерини II у 1787 році на прохання громади одного з білоруських штетлів [77, с. 304].

<sup>35</sup> Збірник супроводжувався 12 гравюрами. Так, Є. Гребінка «ілюструє» аж два полотна – «Иерусалим» М. Воробйова і «Вознесение Богоматери» К. Брюллова (оповідання «Рассказ» («Оповідь»)).

повідей, ігнорують застереження старозавітних пророків і досягають апогею своєї малодушності, віддавши на муки та страту Боголюдину. З тих пір Єрусалим стає проклятим місцем, зазнає чимало потрясінь і вже ніколи не відновить свою колишню велич. Розсіювання євреїв після зруйнування Єрусалимського Храму римськими військами розуміється в оповіданні як здійснення пророцтва Ісуса Христа про занепад міста. Спроби ж відродити Єрусалим так і не стають успішними, оскільки цього не хоче сам Бог [120, т. 3, с. 450].

Також і В. Скотт в оповіданні «The Surgeon's Daughter» обґрунтовує неможливість здійснення проекту інтеграції «невірних» євреїв у християнське суспільство. Таку думку ілюструє образ Цилії, доньки багатого португальського єврея де Монкади. Переїхавши до Лондона, де Монкада входить у столичний світ, налагоджує зв'язки серед впливових християн. Один з них – дворянин із знатної родини, – просить руки Цилії, але, не зданий побороти власне відчуття вищості стосовно євреїв, отримує різку відмову [603]. Згодом Цилія народжує сина, який отримує ім'я Ричарда Мідлмаза. У творі Мідлмаз стає втіленням усіх нищих рис, спокушає невинну дівчину-християнку Мені Грей, немовби мстячись за честь матері. Зрештою, Ричард гине жахливою смертю, на думку автора, цілком заслужено, з огляду на його злодіяння.

У проаналізованих творах українських письменників відсутня актуалізація стереотипного образу єврея-орендатора з «ключами від церкви», власного для вертепу, інтермедій та релігійних шкільних драм XVIII ст. та ранньої історичної літератури початку XIX ст., а згодом розвиненого, за спостереженням М. Шкандрія, у деяких творах М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Костомарова та П. Куліша [607, р. 19]. У стереотипних моделях сприймання євреїв в українській та англійській літературах першої половини – середини XIX ст. є спільна основа, проте з певними особливостями – у романах англійських авторів переважає образ єврея-лихваря, який наживається на довірливих християнах («Ivanhoe» В. Скотта, «Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress» Ч. Діккенса), а в розумінні українських письменників цей образ має історичну складову – єврей є «одвічним» спільником ворогів (татар, польсь-

кої шляхти, представників імперської адміністрації) у боротьбі проти українців, і навіть ті, які уживаються чи переймають православну віру, завжди готові їх підступно зрадити та вбити («Гайдамак» О. Сомова, «Предание о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка, «Михайло Чарнышенко...» П. Куліша, «Чайковский» Є. Гребінки). Образи євреїв, які демонструють позитивні риси, свідчать, як і образи євреїв-лиходіїв, про нерозуміння особливостей єврейської культури або ж її поверхневу й тому примітивну рецепцію («Our Mutual Friend» Ч. Діккенса). Повна інтеграція євреїв у християнську культуру, як правило, відкидається авторами обох літератур («Ivanhoe», «The Surgeon's Daughter» В. Скотта, «Чайковский» Є. Гребінки, «Михайло Чарнышенко...» П. Куліша) саме через глибокі стереотипні розбіжності на релігійному ґрунті.

Таким чином, образ єврея в художніх текстах В. Скотта, Ч. Діккенса, О. Сомова, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Є. Гребінки часто є прототипом лиходія, який підступами та вивертами намагається співжити зі своїми теперішніми чи колишніми кривдниками, а часто – одурити їх та знищити. Водночас він є уполісвідженим і безправним вигнанцем у християнській спільноті, людиною «нижчого сорту», і навіть за умови часткового входження у суспільство, наприклад, у його нижчий, кримінальний, прошарок, як у випадку з діккенсівським Фейгіном, чи у козацьку верхівку, як це показано на прикладі кулішевого Крижановського, ця «вроджена» прикмета постійно підкреслюється авторами. Образи ж «прекрасних єврейок» Ребекки та Тетяни, а також їхні долі – це демонстрація глибокої «культурно-історичної» прірви між жінками та їхніми коханими – представниками християнської культури. Вже у дещо пізніший період позитивні образи євреїв виявились надто неправдоподібними, щоб вписатися в загальну парадигму зображення єврейства в літературі – у творах українських письменників, як відомо, такі характери з'являються на зламі XIX і XX ст.

### 3.6. Жанровий різновид сімейного роману-хроніки в українській та англійській літературі першої половини XIX ст.: Г. Квітка-Основ'яненко і Марія Еджворт

Раннім взірцем сімейної хроніки в українській новочасній літературі вважаємо роман «Пан Халявский» (1839) Г. Квітки-Основ'яненка, який дослідимо в зіставленні з романом «Castle Rackrent» («Замок Рекрент») (1800) ірландської письменниці Марії Еджворт. На нашу думку, Г. Квітка-Основ'яненко та Марія Еджворт є не тільки репрезентантами, але також і першовідкривачами сімейної хроніки<sup>36</sup> в українській і англійській літературах XIX ст. відповідно.

Д. Чалий одним із перших помітив у романі «Пан Халявский» ознаки сімейної хроніки, зазначивши, що саме цей жанр виявився зручним для зображення радикальних змін у дворянській династії, які призводять до розпаду знатного роду [453, с. 258]. Учений помітив, що автор акцентує увагу на тих змінах, які супроводжують життя трьох поколінь роду Халявських. Щоправда, він не аналізує причини розпаду української дворянської родини, а детально досліджує лише композиційні та стилістичні особливості твору.

Наголосимо, що часто роман «Пан Халявский» розглядався в контексті «натуральної» школи російської класичної літератури, хоча вже перші критики українського письменника відзначали сатиричну спрямованість твору, ставлячи його в один шерег із доробком західноєвропейських сатириків М. де Сервантеса, А. Р. Лесажа, Дж. Свіфта [125, с. 258]. Цей твір вважали й прямим наслідуванням М. Гоголя [236, с. 31], з чим можна погодитися частково: спільним у цих письменників є лише звернення до історії повсякденного життя провінціалів та української старовини, а також підвищена увага до деталей побуту провінційних дворян, та й, попри це, у романі Г. Квітки-Основ'яненка важко відшукати чіткий «гоголівський слід». «Пана Халявско-

<sup>36</sup> У літературознавчих працях спостерігаємо певну термінологічну плутанину, яка полягає в зарахуванні сімейного роману-хроніки до жанру літературної хроніки або до одного з підвидів роману виховання. Більше про це див.: [458, с. 274–277].

го» як побутовий і авантюрно-повчально-описовий роман означувала Н. Калениченко, і, до речі, вважала звернення до цього жанру результатом впливу англійського просвітницького реалізму [191, с. 107]. Щоправда, припущення про цей вплив так і залишилося нерозгорнутим, а в наступних розвідках квітковознавців західноєвропейський контекст романістики українського письменника не обґрунтовувався належним чином.

Сучасні дослідники визначають роман Г. Квітки-Основ'яненка як «своєрідну біографічну хроніку, сатирично підсилену засобами гротеску і викривального сміху», вбачаючи у ньому специфічну пародію на роман виховання [259, с. 76]. «Пан Халявський» не є лише суто біографічною хронікою – це сімейна хроніка, що є радше родовою та мультибіографічною, адже автор передає історію трьох поколінь родини Халявських. Полемізуючи з дослідником радянського часу С. Зубковим, який зробив акцент на етнографічному реалізмові роману, Яр. Вільна приходять до висновку про приналежність «Пана Халявського» до романтичної прози, означуючи його як «історичний романтичний роман» [89, с. 160]. Мабуть, найближче до чіткого визначення підійшла Н. Бернадська, означивши «Пана Халявського» як сімейний роман-хроніку [42, с. 47] і прослідкувавши в ньому традиції повчально-моралістичного роману.

Висновки наукових розвідок з проблематики жанру «Castle Rackrent», на відміну від досліджень роману українського письменника, багато в чому збігаються. Так, у них часто можна зустріти означення першості цього невеликого за обсягом, але такого важливого для поступу ірландської та англійської літератур першої половини ХІХ ст. твору Марії Еджворт. Дослідники наголошують, що це перший регіональний (обласницький) роман британської літератури, який з усією глибиною та яскравістю показав життя ірландців до приєднання їхньої країни до Британії, яке відбулося в 1801 році, тобто через рік після видання твору [547, р. ХІІ]. Відомо, що романом «Castle Rackrent» захоплювався В. Скотт (на час виходу роману він був ще невідомим загалу перекладачем німецьких романтичних балад і активним збирачем шот-

ландського фольклору), який підтримував з письменницею приятельські стосунки та багаторічне листування.

В англomовній критиці незмінним є визнання Марії Еджворт зачинателькою специфічно ірландського прозового жанру – так званого «the Big House novel» («роман маєтку»). Своєрідність цього різновиду полягає у зверненні до суто ірландських реалій – детальному зображенні повсякденного життя великих землевласників та їхнього маєтку (the Big House) як центру провінційного світу. Феноменальний успіх роману «Castle Rackrent» спровокував подальшу появу зразків «the Big House novel». Цікаво, що, навіть попри зникнення ірландського великого землевласництва як значимо суспільного феномену, дослідники досі помічають його модифікації в сучасній ірландській літературі.

Проте існують і розбіжності в оцінках жанрової природи першого роману Марії Еджворт. Так, вибір оповідачем мажордома Теді та відповідно «заломлений» кут бачення процесу занепаду Рекрентів і його впливу на життя слуг дав деяким літературознавцям необґрунтовані підстави не зараховувати роман «Castle Rackrent» до «the Big House novel» через начебто наявність «сільського наративу» [507, р. 49]. Однак сюжет і топіка роману спростовують такі висновки. Сумнівним також видається означення «Castle Rackrent» як соціального роману [34, с. 92], оскільки тут не охоплено життя суспільства загалом, а лише його одного прошарку на прикладі окремої дворянської родини. Також у творі не спостерігається характерне для соціальних романів зображення конфлікту суспільства та людини. У «Castle Rackrent» присутній інший конфлікт – між збанкрутілими лендлордами та спритними батлерами, які здатні скористатися з ситуації та викупити дворянські помістя. Зрозуміло, що тут не можна говорити про типізацію описуваної в тексті твору ситуації банкрутства, оскільки авторський акцент зроблено на морально-етичних аспектах звироднілості ірландського дворянства та його побуті. Рекренти не протиставлені суспільству, вони цілком вписуються в нього й до фатального часу користаються тими перевагами, які їм надає соціальне ста-



новище.

В англомовній критиці є певні розбіжності щодо приналежності роману до літературного напрямку. Так, М. Геймер не вважає роман ірландської письменниці зразком реалізму – «novel», виявляючи в першу чергу такі концепти романтизму, як моральний дидактизм, іронію та алегоричність [532, р. 235–261]. Для дослідника є неприйнятним традиційне зарахування авторки до фундаторів реалістичного напрямку в англійській літературі, поряд із літературним попередником Г. Філдінгом і її сучасницею Джейн Остен. Щоправда, твердження про перебування письменниці в полі впливу готичного «розуміння» історії базується в М. Геймера лише на таких зовнішніх подібностях, як схожість назв, зокрема «The Castle of Otranto» («Замок Отранто») Г. Волпола [532, р. 246].

Таким чином, жанрові означення романів Г. Квітки-Основ'яненка та Марії Еджворт не є чітко окресленими, а часто й суперечливими, попри наявність значної кількості спеціальних досліджень.

Спираючись на студії визнаних дослідників теорії жанру, окреслимо жанровий різновид сімейного роману-хроніки в загальнотеоретичному плані та виокремимо інваріантні ознаки, що набувають додаткових атрибутів та індивідуалізуються в конкретних творах.

Слід мати на увазі, що аналізовані твори – це сімейні романи (за тематичною ознакою), які за особливостями поетики є хронікальними [42, с. 308]. Сумнівним є цитоване вище припущення Ю. Попова, що сімейна хроніка є майже завжди романом виховання. Центральною проблемою роману виховання є становлення (деградації) людини, а сімейної хроніки – занепад (рідше – розвій) роду. Об'єднує ці жанрові різновиди історизм, який у сімейній хроніці простежується через підвищену увагу автора до презентації історичного часу в лінійній перспективі. Якщо в романі виховання становлення особистості головного героя відбувається, як правило, на зрізі двох історичних епох, то у сімейній хроніці зображення зміни історичних умов відбувається крізь призму докорінних і часто трагічних зламів у приватному житті поколінь ро-

дини. Таким чином, у сімейній хроніці побутовий час невіддільний від історичного й формує з ним єдине ціле. Носієм історичної пам'яті поряд із персонажами є також і топос маєтку / замку, який є сакральним оберегом роду, його одвічним укриттям від зовнішнього ворожого світу та сторожем сімейних цінностей.

Цікавими є спроби окремих науковців з'ясувати міфологічну основу сімейної прози, зокрема сімейного роману. Досліджуючи англійський роман XIX ст., Дж. Ф. Кілрой виокремлює поширений у творах архетипний мотив блудного сина [558, р. 30]. Підкреслимо, що цей мотив не є домінантним для сімейних хронік, але він часто зустрічається в романах виховання з ознаками сімейного роману. І. Смірнов зауважив, що міфо-ритуальна основа сімейних хронік вказує на архаїчний культ предків [383, с. 191], що також вважаємо важливим жанровим маркером цього різновиду. Сімейна хроніка нерідко зображує фатальний для подальшого розвитку роду відхід від прадавніх звичаїв, від традицій попередніх поколінь.

Як вже йшлося, деякі дослідники стверджують, що в романах «Castle Rackrent» Марії Еджворт та «Пан Халявский» Г. Квітки-Основ'яненка реалізовано концепцію «романтичного історизму». Тож спробуємо визначити особливості історизму цих творів.

Як відомо, історизм романтичного напрямку започаткував В. Скотт – його справедливо вважають батьком історичного роману, оскільки саме він зумів чи не вперше в європейській літературі вдало поєднати історію та вигадку. Новаторство письменника полягало в точному та фактографічному відтворенні колориту епохи, її духовного середовища і повсякдення, а також – що найголовніше – національного характеру та менталітету тогочасних людей, серед яких рівнозначне місце займають як видатні історичні діячі – творці «офіційної історії», так і люди з нижчих суспільних верств. До «винаходів» шотландського романіста належить і творення нового типу головного героя, кардинально відмінного від героя романтичного: у його творах він не є «двигуном» історичних подій, а лише учасником чи свідком, який, за висло-

вом С. Тураєва, стягує нитки романної інтриги [416, с. 199]. Отже, романтичний герой замінений історичним (у вальтер-скоттівському розумінні), який не творить історію, але є її невід'ємною частиною.

У досліджуваних псевдомемуарних творах не спостерігаємо орієнтування на створення образу історичної людини. Родини Рекрентів і Халявських – це образи типових дворянських родів, які також не можна назвати відображенням вальтер-скоттівської персонажної системи. Для романтичного історизму важливою є ідеалізація минувшини, схилення перед патріархальними традиціями та героїзація минулого (слід наголосити, що в Марії Еджворт та Г. Квітки-Основ'яненка така ідеалізація має сатиричний відтінок). У романах відсутній властивий В. Скотту оптимізм, віра в те, що негативний досвід історії здатний змінити майбутнє. Проте твори об'єднують колорит, побут і повсякдення певного прошарку – те, що пізніше В. Скотт запозичив у Марії Еджворт, і згодом у романах шотландського письменника цей синтез допомагатиме у відтворенні духу епохи в переламні історичні моменти. Реалістичність вважаємо певною стильовою домінантою письменників, оскільки вона спрямована на емпіричну дійсність, зображення повсякденного життя шляхом спостереження, вивчення та аналізу, які в підсумку художньо узагальнюються [299, с. 267].

В обох романах детально показано розвиток трьох поколінь дворян у XVIII ст. Марія Еджворт обирає старого та відданого дворецького Теді Кверка, який вірою та правдою служить своїм господарям, «творцем» скрупульозного відтворення способу життя родин Рекрентів. У передмові до роману письменниця звертає увагу на ті особливості описуваного часу, які б вона хотіла донести сучасникам. Їй ідеться про звичаї, які залишились у минулому, та зображення чотирьох характерів-типажів ірландських дворян: п'яниці, сутяги, дуелянта та ледаря. Авторка передбачає майбутню інкорпорацію Королівства Ірландії до складу Королівства Великої Британії й наголошує на тому, що старовину слід пам'ятати, навіть якщо вона викликає іронічну посмішку, оскільки саме там утілено національний характер і самотутність.

Розглядає життя трьох поколінь і Г. Квітка-Основ'яненко, але він обирає наратором не слугу, а дворянина – пана Халявського. Як і Кверк, Халявський тужить за минувиною, а сучасність викликає в нього здивування та відразу. Таке принципове неприйняття сучасного життя комічно відтворене в постійних наріканнях і перекручуванні слів: «просвещение» (тепер зовсім не економлять свічок і прагнуть до кращого освітлення будинків); «образование» (зовсім змінився зовнішній вигляд у студентів університетів); «вкус» (на смак сьогодні зовсім не ті горілки та вина); «политика» і «обхождение» (поінакшав етикет) [199, т. 4, с. 7–10].

Як уже йшлося, в аналізованих романах присутня й певна дегероїзація минулого, применшення його значимості засобами гумору та сатири. Кверк не без гордості зауважує, що Рекренти є одним з найдавніших сімейств у країні й ведуть свій рід від ірландських королів. Однак уточнює, що насправді рід Рекрентів продовжують О'Шогліни, які перейняли ім'я Рекрентів після успадкування замку [524, р. 8].

Г. Квітка-Основ'яненко нищівно висміює «генеалогічні дерева» українських дворян, які, щоб обґрунтувати свої привілеї за нових суспільних обставин після ліквідації Запорізької Січі, часто вигадували своє «знатне» коріння. Халявські «здобули» дворянство, зі слів оповідача, ще від польських королів: «...предок мой, при каком-то польском короле бывши истопником, мышь, беспокоившую наияснейшего пана круля, ударил халявою, т. е. голенищем, и убил ее до смерти, за что тут же пожалован шляхетством, наименован вас-паном Халявским, и в гербовник внесен его герб, представляющий разбитую мышь и сверх нее халяву – голенище – орудие, погубившее ее по неустрашимости моего предка» [199, т. 4, с. 158–159]. Отож «благородство крові» роду, на переконання Трушка Халявського, є незаперечним.

Розглянемо детальніше особливості ритуального комплексу культу предків, який у текстах романів-сімейних хронік Марії Еджворт та Г. Квітки-Основ'яненка має архетипний характер і складає міфічно-ритуальну основу досліджуваних творів. Варто наголосити, що в сатиричних варіантах сімейної

хроніки Марії Еджворт і Г. Квітки-Основ'яненка епічна ідеалізація минулого має інверсійний характер, оскільки передбачає применшення та нівелювання сакрального статусу предків у нову епоху.

У романах Марії Еджворт та Г. Квітки-Основ'яненка божественні функції виконують предки дворян, але в применшеній формі. У досліджуваних творах показано, як нащадки шанують своїх пращурів, але в пародійних формах сімейних хронік, які були природнім способом збереження знань про родовід у дворянських династіях. Пам'ять про прабатьків не є метафорою, а важливим засобом збереження та передачі інформації про могутність пращурів, їхню звитягу та зусилля для розвитку роду<sup>37</sup>. Сучасні антропологі вбачають у культурі предків архаїчних культур також і важливу умову для виживання первинного соціуму [72, с. 235]. У досліджуваних романах-сімейних хроніках показано марність віри в могутність прапрадідів, оскільки пам'ять про засновників могутніх родів не допомагає їхнім нещасним нащадкам. У сімейних хроніках Марії Еджворт та Г. Квітки-Основ'яненка родини та їхні історії ввібрали в себе негативи дворянства та є, зрозуміло, типажами. Можна сказати, що ці романи є творами не «взірцево» історичними, але на історичну тематику, оскільки основа сюжету – як зазначалося, занепад старих дворянських родів у нових суспільно-історичних умовах на межі XVIII і XIX століть.

Тривалість є атрибутом саме історичного часу, а архаїчні обряди в повсякденні знецінюють час [474, с. 89]. Звернення до ритуалу міфологізує теперішній час, робить його замкненим, а не лінійним, вносячи елементи священного до повсякденності. В сімейній хроніці міфологічний час ритуалу поклоніння пам'яті предків співіснує з історичним часом – і такий рівноправний симбіоз є закономірним, адже відомий ще з античних часів [358, с. 314]. Пошанування знатних предків дворянських родів у романах Марії Еджворт та Г. Квітки-Основ'яненка є комічним і витісняє повсякденністю історичну

<sup>37</sup> Детальніше про інтерпретації культу предків у працях антропологів див.: [458, с. 282–284].

значимість подій минувшини.

У досліджуваних романах повага до сімейних святинь також представлена іронічно. Кінець славетного роду збігається для Рекрентів із ганебним занепадом сакрального місця – колись величного замку. Дворецький згадує, як через розбите вікно під час сильної зливи були зіпсуті дорогі та розкішні вбрання місіс Джейн, адже грошей для оплати роботи скляра давно немає: трагікомічними є і способи лагодження вікна колись величного замку то подушкою, то старою фіранкою, а наостанок шматком шиферу [524, р. 43–44]. Так само і в романі українського письменника колись величний і багатий на гостей батьківський маєток нещадно нищать при розподілі спадку брата Халлявські.

Дослідження художнього часу романів-сімейних хронік неможливе без урахування часу історичного. М. Ткачук у художньому часі сімейної хроніки вирізняє охоплення кількох десятиліть у темпоральній послідовності для простеження змін у родині, ланцюг причин і наслідків у цих змінах, а також взаємообумовленість образів. Побутовий час у сімейних хроніках є статичним, і, попри наявність соціального різноманіття, його становлення відсутнє [406, с. 294]. Саме дослідження специфіки історичного часу дасть можливість визначити особливості його поєднання з часом побутовим, а також уточнити приналежність романів Г. Квітки-Основ'яненка та Марії Еджворт до жанру історичного роману.

Історичний час пов'язаний із експлікацією таких часових маркерів, які вказують на події, важливі для поступу країни. У сімейних хроніках ці події стають визначальними для розвитку чи занепаду роду. Письменники чітко визначають час головних подій романів – XVIII ст., тож описувані факти є ретроспективою з погляду сучасності.

Марія Еджворт формулює оригінальну концепцію історизму, яку презентує у вступі до роману. Спершу письменниця виступає проти історичних трактатів, які не приносять користі, оскільки пересічний читач з недовірою сприймає таку деперсоналізовану історію з надзвичайними, хоч і «взятими з

життя» персонажами. Тож авторка надає перевагу справжнім документам епохи – мемуарам, автобіографіям, щоденникам, приватному листуванню, анекдотам. Саме в них можна побачити неприкрашене повсякденне життя. Такі документи мають найбільшу цінність тоді, коли їхніми авторами є не знаменитості, а звичайні люди. Відсутність проникливості, вишуканого стилю чи навіть освіти не віддаляє оповідача, а навпаки – робить його розповідь щирою. Письменниця у такий спосіб характеризує і Теді – слугу, який чесно служить вже не одному поколінню Рекрентів і дав згоду записати свої спогади для оприлюднення.

Цікаво, що розуміння процесу написання історії Марією Еджворт збігається в основному з методологією сучасного напрямку дослідження історії – *Alltagsgeschichte* (з нім. – історія повсякденності), представники якого зорієнтовані на студіювання всіх складових повсякденного життя звичайних людей, що не є «творцями» історії. Оригінальним є розуміння історичного часу, яке висловив один із чільних представників і засновників цієї школи М. Блок: історичний час не збігається з відтинками часу, а є своєрідною плазмою з певними феноменами, які можуть бути зрозумілі лише в контексті цього середовища [47, с. 18–19]. Подібно і в досліджуваних романах – аналіз епохи подано через реконструювання повсякдення дворянських родів.

Розглянувши буденне життя ірландських дворян XVIII ст. у призмі сприйняття слуги Теді Кверка, Марія Еджворт стала попередником тих сучасних істориків, які реконструюють картину повсякденного життя різних соціальних груп, використовуючи матеріали мемуарів. Письменниця займає позицію ретранслятора історичної свідомості представника певної соціальної групи, який одночасно є і виразником національного характеру, і збірним образом типового ірландця того часу. Так само і Г. Квітка-Основ'яненко відтворює побут провінційного дворянського роду в XVIII ст., нащадком якого був сам.

Як вже зазначалося, деякі дослідники визначали соціальну тематику домінантою роману «*Castle Rackrent*» та розглядали цей твір як один з пер-

ших зразків соціального роману в європейській літературі. Так, О. Бельський схильний вважати усі романні конфлікти соціальними [33, с. 20], проте, на наше переконання, побутові конфлікти заступають соціальні: головною в романі виступає тема звиродніння та занепаду дворянського роду через накопичення внутрішніх сімейних дилем, що не пов'язані з суспільними процесами. Апогеєм деградації стає банкрутство родини Конді й викуп спритним управителем Джейсоном фамільного замку, однак розглядати цей епілог як ознаку формування нової буржуазії не є виправданим.

Історичні події хоча й відтворені в текстах досліджуваних романів, але не є головними. Та все ж романи «Castle Rackrent» і «Пан Халявський» містять історичні маркери, які вказують на специфічні особливості епохи. Отже, відбувається поєднання уваги до об'єктивного зображення минулого з поетичною фантазією.

Г. Квітка-Основ'яненко на прикладі родини Халявських показує деградаційні процеси, які відбувалися в козацькій старшині Лівобережної України другої половини XVIII ст. Цей період можна окреслити хронологічно конкретніше, якщо згадати, що 60-ті рр. XVIII ст. стали поворотним етапом в історії Слобідської України – саме на цей час припало скасування традиційного полково-сотенного ладу та запровадження загальноімперського адміністративно-територіального поділу. Як відомо, для інтеграції колишнього слобідського козацтва в Російську імператорську армію на основі козацьких полків – Острогозького, Сумського, Харківського, Охтирського та Ізюмського – було сформовано п'ять гусарських [155, с. 7]. Іронічне зображення козацької старшини є також і прихованим схваленням ініційованих у 1765 році реформ імператриці Катерини II, які призвели до повної ліквідації козацької вольниці, трансформації козацьких полків у регулярні імперські війська та перетворення козацької старшини на російське дворянство. Роялістською є оцінка Г. Квітки-Основ'яненка дій російської імператриці, а також висновків «Комісії про Слобідські полки» Є. Щербіна, яка підготувала звіт про перевищення повноважень та зловживання полкової старшини. В історичному на-



рисі «О слободских полках» («Про слобідські полки») письменник підтримує реформування полково-сотенного устрою, яке відбулося завдяки «турботам» Катерини II про «чіткий порядок всіх частин держави» [199, т. 7, с. 48].

Іронічний модус роману «Пан Халявский» домінує при описі владних козацьких верств і української шляхти, які провадять епікурейський спосіб життя, хоча за романтичним визначенням мусять бути героями. Так, у романі детально описано званий бенкет, на якому найпочеснішим гостем є полковник (до речі, у дореформений період полковник мав на довіреній полку території практично необмежену владу в усіх її гілках – законодавчій, виконавчій та судовій). Приготування до прийому відбуваються завчасно: за день до бенкету в будинку з'являється почесний караул із сурмами і литаврами. Вказівка на музичні інструменти є також іронічною, тому що литаври для козаків були не лише військовим музичним інструментом і засобом зв'язку, але й одним із клейнодів Запорізької Січі. У романі литаври слугують для розваг козаків і дворян. Опис бенкету та його улаштування займає в тексті не одну сторінку, як і величезний перелік страв і напоїв. У романі ірландської письменниці також показано розмах, з яким власники замку Рекрент бенкетують зі своїми гостями.

У романі «Пан Халявский» Г. Квітки-Основ'яненка прочитуємо захоплення карнавальністю старосвітської учти провінційних українських дворян, яка набуває яскраво сатиричного характеру. Образи бенкетів асоціюються в письменника з «рогом достатку» та минулим «золотим віком», який канув у Лету після скасування Гетьманщини. Бенкети, які проводив батько оповідача – представник дворянства й козацької старшини, так запали в пам'ять Трушка Халявського, що той присвячує їм не одну сторінку своїх «спогадів». «Банкет» (як на французький манер називає застілля Трушко) провінційного дворянства є чітко регламентованим ритуалом для обраних: він проводиться в певні дні й визначену кількість разів на рік, потребує тривалої та ґрунтовної підготовки, а також неабияких витрат. Готує бенкети спеціально запрошений кухар (який є чиновником, що теж має важливе семіоти-

чне значення), а господарі та дворові люди зобов'язані йому допомагати. Акцент робиться на вишуканості численних страв і напоїв, які представляють українську національну кухню та є основним кулінарним кодом ритуалу бенкету. Перелік представлених у романі наїдків свідчить про (не)свідоме намагання автора перевершити знамениту номенклатуру української кухні з поеми «Енеїда» І. Котляревського.

Центральною особою на бенкеті, як вже було сказано вище, є пан полковник, а Халявські підкреслено грають роль його відданих слуг. У романі детально описуються знаки поваги та благоговіння перед його вельможністю, які виказують господарі та гості: «Пан полковник, разговаривая со старшими, которые стояли у стены и отнюдь не смели садиться, изволили закашляться и плюнуть вперед себя. Стремительно один из бунчуковых товарищей, старик почтенный, бросился и почтительно затер ногою плеванье его ясновельможности – так в тот век политика была утончена!» [199, т. 4, с. 18–19]. Цей та інші показові епізоди демонструють ту виключну функцію, яку відігравав у адміністративному житті провінції полковник, та символічне перенесення його беззаперечно високої посади в адміністративно-військовій ієрархії Слобідської України в ритуал бенкету. Полковник є найбільшим ненажерою на святковому дійстві: саме йому належить першочергове право смакувати найкращі страви та напої, і він вповні з цього користує, приймаючи з видимим задоволенням почесні та подарунки. Отже, у творі Г. Квітки Основ'яненка бачимо підтвердження тому, що «постать короля, який найбільше їсть, ніколи не помирає цілком. Нам раз у раз трапляється бачити, як хтось виступає в цій ролі перед зачарованими підданими» [192, с. 182]. Оповідач зауважує, що біля чільного місця полковника не смів сидіти ніхто, тому що почесний гість займав таке місце, до якого не можна було нікому дорівнятися. Під час бенкету пан полковник частково переймає на себе роль Матері (пані Халявської), яка традиційно наділяє їжею членів родини.

На бенкеті в Халявських бачимо збереження архаїчного осердя жертовної трапези, яка об'єднує присутніх і символізує реалізацію їхньої спіль-

ності<sup>38</sup>. З. Фройд наголошував на відсутності релігійної складової під час таких колективних трапез, оскільки важливою є етична складова: сильне відчуття родової приналежності та спільної відповідальності заступає тут особистісні відмінності [442, с. 419–420]. Бенкет у романі Г. Квітки-Основ'яненка є строго визначеним набором умовностей, які презентують певні правила та засновані на старосвітській моралі. Упорядкованим є також і розсадження гостей, що здійснюється строго за соціальним статусом. Проведення таких заходів виступає водночас об'єднавчим фактором для козацької старшини та дворянства.

На відміну від Г. Квітки-Основ'яненка, бенкети в романі Марії Еджворт не є строго регламентованими чи фіксованими в часі – вони стихійні. Проте оповідач Тедді з «Castle Rackrent», як і Халявський, асоціює бенкети, які проводили колишні господарі замку, з минулими благословенними часами. Він описує їх з великим пієтетом і захоплюється пристрасстю ірландських дворян до святкувань [524, р. 9]. Власник замку завжди є розпорядником бенкету, який, попри поважність і сановитість його учасників, перетворюється нерідко на звичайну пиятику. Господар виконує на бенкеті роль правителя, прирівнюючись до ірландських королів, від яких, нібито, ведуть свій рід Рекренти. У романі спостерігаємо також пародійну модифікацію прославлень, оскільки дифірамб здавна був основною частиною пирувань [180, с. 126]. Особливі славоспіви на честь Рекрентів складають прості селяни та орендарі, які лояльне ставлення до них пов'язують не з легковажністю й згубними звичками господарів замку, а з їхньою «доброчинністю».

Актуалізовано в романах і мотив пиятики – автори демонструють «центральну роль» алкогольних напоїв на бенкетах українського та ірландського дворянства. Ритуал пиття під час бенкету – це втілення ідеї спільності та контролю над іншими, символ дружби та братерства [469, с. 181–182]. Так, бенкети, які проводять Халявські, ритуалізовано у відповідності до спожив-

<sup>38</sup> Детальніше про архаїчну основу міфологеми бенкету див.: [458, с. 287–289].

вання тих чи інших напоїв. Під час підготовки до учти розділяють за якістю пиво та мед, бо не гоже шляхті пити те саме, що й прості козаки. Той факт, що полковник першим куштує домашню горілку, є також символом прояву його влади [199, т. 4, с. 19]. Зміна страв і від'їзд гостей супроводжуються споживанням різних наливок та медів, з яких найкращими приготовані за рецептами господаря. Захоплено описуючи винятковий смак пива, меду та варенухи, Трушко здійснює в своїх «наукових роздумах» патріотичний випад проти росіян: раніше лише слов'яни вміли варити такий чудовий мед, тож з огляду на те, що великороси таких медів не мають, – справжні нащадки слов'ян живуть у Малоросії. Сакральним «впливом» наділено мед, приготовлений за рецептом Мирона Халявського, який відзначається надзвичайною міцністю.

Зловживання алкоголем убиває двох представників роду Рекрентів. Спершу Теді Кверк описує смерть сера Патріка, що трапилась під час одного з гучних застіль: бенкетування продовжувалось навіть після того, як слуги винесли тіло мертвого господаря із зали. Сера Конді замість господарських справ цікавить лише гарячий пунш, тож чоловік завжди має при собі всі складники для його приготування. Саме любов до пуншу губить його: побившись об заклад, він помирає від його надужиття і лише на смертному одрі запізно визнає свою фатальну залежність. Таку любов до пуншу зауважує в свого брата Павла й оповідач Трушко. Він переконаний, що саме Павло подарував людству цей «корисний винахід», порівняти який можна лише з епохальним відкриттям американського континенту [199, т. 4, с. 86].

Похорон та поминання покійників, що зображені в обох романах, також не позбавлені карнавальності (тут спостерігаємо погребальні та поминальні обряди). Етнограф О. Седакова відзначає, що поминальна трапеза, яка відбувається в домі померлого, є кульмінацією обряду погребання, і влучно називає її «двореальною» – тризна одночасно проходить і в «невидимому» світі мертвих, і у «видимому» світі живих [372, с. 149]. Цей обряд дослідники вважають одним з перехідних обрядів, які мають засвідчити набуття люди-

ною нового статусу (як і під час ініціаційного обряду).

Як зауважує М. Бахтін, для поминального ритуалу часто характерні сміх і матеріально-тілесне начало, а їжа та напої завжди перебували на першому плані [29, с. 91–92]. Бенкетна сутність поминального ритуалу відображає єдність життя і смерті. Поминальні страви в різних культурах, зокрема в ірландській і українській, різняться, проте в досліджуваних романах відображена й спільна риса – надмір страв і надужиття алкогольних напоїв. Образи їжі, введені в романах, означають воскресіння та перемогу життя над смертю [444, с. 111]. Таким чином, у поминальних трапезах реалізовується архаїчна ідея первісного світовідчуття, яка полягає в подоланні смерті життям та новим народженням.

Похорон батька запам'ятався Халявському передусім показним плачем матері, яка «вмліває» при кожному новому гостеві та свариться, коли її приводять до тям занадто холодною водою. Незабутнім залишився і спогад про поминальні обіди: «А какие были поминальные обеды, так чудо! Всего много и изобильно. Притом же гости, чтоб не давать маменьке горевать, жили безвыездно с семействами» [199, т. 4, с. 111]. Отож безрадісна для родини подія перетворюється на тривалу гостину.

Елементи обману та позірності показує і Марія Еджворт в описі поховання сера Патріка. Під час поховальної процесії на тіло покійного несподівано накладають арешт за борги, що обурює всіх присутніх. Спадкоємець через таку ганьбу, прикриваючись кодексом честі, відмовляється задовольнити боргові зобов'язання батька. Щоправда, як натякає слуга, арешт було влаштовано спеціально для майбутньої «джентльменської» відмови від сплати позик. Ірландська поминальна трапеза, як зауважує Марія Еджворт у примітках до роману, влаштовується вночі, часто скидається на народні гуляння – горе заступається загальними веселощами, а тризни часто переходять у «розігране весілля». Письменниця детально описує ірландські погребальні звичаї, особливо «плачі». Існують навіть професійні «плакальниці», яких зовсім не хвилює, за ким вони надривно плачуть. Похорони віднімають у ірландців чимало

часу, проте вони відвідують їх часто й з охотою. Марія Еджворт констатує, що невдовзі ірландський плач відійде в минуле.

М. Бахтін зауважив важливу особливість симпосіїв – обрамлення веселої правди, утвердження переможно-святкової природи бенкету та перемога життя над смертю [29, с. 304]. Веселі бенкети, в які перетворюються поминальні обіди в досліджуваних романах, підтверджують цю слушну думку. У романі «Пан Халявський» спародійовано вчені бесіди під час своєрідного екзамену, який влаштовують друзі Мирона Халявського його синам. Жанр застільних бесід був важливою формою комунікації в античності й має древнє коріння, однією з ознак таких бесід була легкість викладу та обговорення складних проблем [332, с. VI-VII]. Однак поведінка екзаменаторів є комічною і тому викликає сумнів у їхній фаховості. Перший екзаменатор, Олексій Брикайловський, визнається за вчену людину лише через те, що має книги латиною та ще й підписані його іменем на «іноземному діалекті», а ще він дуже впертий. Потап Корнійович, як завважує Халявський, не дуже розумний, але надзвичайно балакучий. Третій екзаменатор запам'ятався оповідачеві лише тим, що його ім'я та по батькові постійно плутала пані Халявська, а ще він завжди вихваляв подані страви.

Вчена бесіда під час бенкету перетворюється на фарс – учні змагаються в тому, хто дасть найбільш плутану та пустопорожню відповідь на легкі запитання екзаменаторів. Так, у відповідь на просте запитання щодо кількості частин мови в російській граматиці Петро Халявський дає екзаменатору зовсім безпредметне запитання, яке не має стосунку до теми. На питання щодо специфіки красномовства Цицерона, Платона і Сократа учень виправляє імена філософів на латинізовані варіанти з апострофом і російськими закінченнями (випад проти правил написання іноземних імен, яких дотримувалися в петербурзькому щомісячнику «Библиотека для чтения» 1830–1840-х рр. [126, с. 58]). Після такого «осучаснення» свого запитання Брикайловський одразу визнає мудрість Петруся, хоча відповіді так і не отримав. Комічною є відповідь Павлуся, яка є зазубреним викладом уривку відомого підручника

«Российская грамматика» («Російська граматика») М. Ломоносова, включно з типографічними даними другого перевидання. Це свідчить про повне нерозуміння учнем ні суті питання, ні завченого напам'ять тексту. Здобувається на високу похвалу й Трушко, попри те, що думає над простими математичними виразами чверть години і рахує на пальцях.

У романах спостерігаємо протиставлення бенкетів у старий і новий час. У творі Марії Еджворт описано епізоди з останніх жалюгідних бенкетів сімейства Конді, коли виявилась нестача свічок та торфу. Такі бенкети є пародією розкішних бенкетів того часу, коли Конді жили на широку ногу. Так само протиставлено бенкети старосвітські та сучасні в романі «Пан Халявський». Так, весільний бенкет Трушка Халявського влаштовано за останніми вимогами моди, але він виявляється дуже скромним – гостям не вистачає страв, які, до того ж, є несмачними, дорогі чужоземні вина виявляються низкопробними, а модні декори на столі викликають у присутніх сміх.

У романах Г. Квітки-Основ'яненка та Марії Еджворт навіть поза топом бенкету їжа наділяється сакральним статусом. За слушним спостереженням І. Лімборського, надмірна увага до образів їжі в українській культурній традиції зустрічається ще в сатирично-гротескних формах у «ніщинських віршах-ораціях, різдвяних і великодніх віршах XVIII ст., в яких спостерігався культ плотських розваг, утіх і насолод» [259, с. 79]. Загалом у романі «Пан Халявський» відведено чимало місця образам їжі та пов'язаним з ними тілесним образам. Наприклад, оповідач, із благоговійним замилюванням згадуючи «святу старовину», подає раблезіанський перелік страв і напоїв, якими його турботливі батьки загодовували дітей. За спостереженням дослідників, важливу роль у висміюванні культу ненажерливості в українського письменника відведено антропонімам: «Халявського оточують дяк Книшевський (порів. книш – «страва з тіста»), вчитель Галушкінський... та ін.» [16, с. 90]. Говорячи про «воспитание» («виховання») як про «питание» («харчування»), оповідач хвалиться: «Нас воспитывали со всем старанием и заботливостью и, правду сказать, не щадили ничего» [199, т. 4, с. 11]. Особливий наголос зроб-

лено на змінах у харчовому раціоні дворян. Так, Г. Квітка-Основ'яненко описує чаювання, які впроваджує Халявська, наслідуючи останні модні тенденції. Чай тримають у скрині поряд з милом, надзвичайно його економлять, а заварювання екзотичного напою вважають справжнім мистецтвом. Тут спостерігаємо певне загальносеміотичне протиставлення «своє / чуже» стосовно нововведень у провінційну кухню [205, с. 583]: мати оповідача категорично не сприймає нових напоїв на зразок кави або чаю, як згодом не любитиме страв чужинських кухонь і її син Трушко.

У «Castle Rackrent» вишукані страви та напої не лише руйнують останні статки Рекрентів, а й виступають приводом для гучних скандалів. Так, намагаючись знайти зачіпку для сварки зі своєю дружиною-єврейкою, сер Конді постійно вимагає від кухарів готувати ковбаси та бекон. Подальша сутичка послугувала приводом для семирічного ув'язнення дружини – жертви інтриг жадібного чоловіка.

«Кулінарний антураж» (за висловом історика кулінарії В. Похльобкіна [345, с. 20]) у романі «Пан Халявский», порівняно з романом «Castle Rackrent», є більш широким. Він дає чітке уявлення про особливості кухні українського провінційного дворянства другої половини XVIII ст., а також про атрибути застільного етикету. Гастрономічні уподобання персонажів у обох творах слугують художнім засобом розкриття сутностей їхніх характерів. Образи їжі виконують у романах українського та ірландської авторів роль певного культурного коду та показують замкнутість і обмеженість персонажів. Інтереси та зацікавлення дворян не сягають далі розкішних бенкетів – неодмінної та чи не головної частини їхнього прозаїчного життя. Бенкети об'єднують собі подібних, а процес поглинання їжі під час пирувань стає сакральним ритуалом і способом комунікації. Отже, бенкети у Г. Квітки-Основ'яненка та Марії Еджворт виконують соціальну функцію: ритуал бенкету віддзеркалює дійсний суспільний статус його учасників.

Цікавою є семіотика поцілунку в романі «Пан Халявский», коли зміна звичного елемента старосвітського етикету вказує на «цивілізаційний про-



рив» пана полковника: «Маменька на рундуке очень низко поклонилась пану полковнику и, когда он взошел на наш высокий рундук, бросились также, чтобы поцеловать его руку, но он отхватил и допустил маменьку поцеловать себя в уста. Этим начал он давать знать, что недавно был в Петербурге и видел тамошнюю политику» [199, т. 4, с. 18]. Автор завважує легкість, з якою присутні відкидають старосвітські традиції, щоб замінити їх на запозичені. Примітно, що звичаї козацької старшини повторювали багато в чому звичаї польської шляхти. Як стверджує дослідник історії козацтва Слобідської України та Лівобережжя XVIII–XIX ст. В. Маслійчук, таке наслідування можна побачити в усіх площинах життя: «від структури старшинського проша-рку (з хоругвою підпрапорних довкола полковника, мов шляхетського магната), соціальних відносин з іншими групами населення (визнання знатності кліру, як і у Речі Посполитій, дозвіл старшинам осаджувати слободи) до побутових дрібниць («польского платья»)» [280, с. 267]. У творі акцентується не лише на схиланні перед етикетом російських дворян, а й безумовному авторитеті полковника, який вже переорієнтовується на дворянський етикет Російської імперії.

Марія Еджворт також виокремлює негативні ознаки розпаду могутніх у минулому ірландських кланів. Авторка не лише з'ясовує чинники, які під-ривали багатство та велич дворян, а й увиразнює специфіку ірландських звичаїв та національного характеру. Марія Еджворт постійно наголошує на тому, що англійці зовсім не розуміють сутності ірландського характеру.

Здавалося б, закритий топос замку Рекрентів обмежує кругозір на перший погляд простакуватого оповідача Теді, який за сімейними проблемами своїх господарів не зауважує подій, які передують Акту про Унію. Проте все, що відбувається в країні, таки впливає на життя мешканців замку та околиці. Так, старий слуга згадує про «благодійність» дружини сера Мертага, яка в обмін на безкоштовне навчання в школі, вимагає чимало пряжі й навіть отримує дарові станки від так званої Полотняної Ради (the Linen Board) [524, р. 12] (як відомо, в період активного розвитку полотняної мануфактури в Ир-

ландії це приносило чимало коштів, утім з прийняттям Акту по Унію такі перспективні мануфактури занепали).

Письменниця використовує й інші зауваги для означення описуваної доби, зокрема культурно-історичні. У тексті згадується, як місіс Джейн читає «Die Leiden des jungen Werthers» («Страждання молодого Вертера») Й. В. Гете [524, р. 44]. Окрім того, що сентиментальний пафос епістолярного роману дисонує із зовсім удаваними почуттями сімейства Конді, він стає часовим маркером. Як відомо, після появи цього роману в 1774 році до автора прийшло справжнє європейське визнання: вже через п'ять років з'являється англійський переклад роману, який, імовірно, і полонив увагу місіс Джейн.

У романі українського автора назви книг також стають вказівкою на епоху. Так, молодий Трушко розмальовує «Логику» вольфіанця Ф. К. Баумайстера [199, т. 4, с. 65]. У російському перекладі ця праця, як і інші роботи німецького вченого, мала надзвичайний успіх у другій половині XVIII ст., витримала три видання (перше видання – 1760 р.), слугуючи незамінною лектурою для опанування азів тогочасної філософії.

Обидва романи є альтернативними версіями історії в авторських візіях. Занепад старовини, яка залишилась у ностальгійних спогадах старшого покоління, представлено таким чином (відповідно до світобачення нараторів), щоб він виглядав логічним наслідком епікурейства й самодурства предків. До того ж, минувшина для оповідачів – це предмет гордості. Вони неоднозначно стверджують, що колись дворяни були справжніми носіями традиції, а звичаї були гідні наслідування. Теперішнє критикується й оцінюється негативно, оскільки традиції, які, зрештою, і призвели до звиродніння Рекрентів і Халявських, втрачено. «Авторські настанови» слуги Теді та Трушка Халявського реалізуються відповідно до цих поглядів

Критика предків у романах часто нищівно висміює й принижує побут дворян, які з позицій сучасного оповідачам життя виглядають ретроградами. Марія Еджворт, описуючи сера Патріка, зауважує, що той був першим п'яницею в Ірландському королівстві, а гостина в нього тривала цілий рік.

Бенкети вимотують його статки, знищуючи також і здоров'я господаря. Його наступник, сер Мертаг, обманом відмовився сплатити борги, а згодом починає вести безліч дорогих судових справ і обдирає своїх орендаторів. Сер Кіт сім років тримає під арештом власну дружину, провадячи розгульне життя. Останні власники фамільного помістя стають банкрутами. Цікаво, що негідна поведінка ірландських лордів не викликає в їхніх друзів, знайомих чи слуг осуду, навпаки – після смерті на їхню адресу лунають найвищі похвали. Саме такі «дикі» звичаї Марія Еджворт вважає вже втраченими.

Автори показують і те, як у вельможних родинах нівелюються поняття дворянської честі. У «Castle Rackrent» сер Кіт гине на дуелі, приводом до якої стала його розпусна й нечесна поведінка. Його наступник, сер Конді, промотує рештки статку, більше цікавлячись приготуванням пуншу, аніж господарськими справами. Халявський-батько теж нехтує сімейною традицією служити вітчизні. Бенкети, які так подобаються пану полковнику, незаслужено приносять йому чин підпрапорного. Пропозиція стати в майбутньому сотником викликає в нього неймовірний гнів і страх [199, т. 4, с. 29]. Відмову батька робити військову кар'єру осуджує навіть Трушко Халявський.

Отже, досліджувані романи «Castle Rackrent» Марії Еджворт і «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка не належать до історичної прози. У них діють вигадані персонажі, відсутній відповідний історичний сюжет, але зображено колорит епохи – другої половини XVIII ст. – з акцентуванням на негативних явищах у дворянському середовищі. Попри наявність авантюрного сюжету, в досліджуваних сімейних хроніках історичні маркери слугують лише знаками епохи – головні персонажі віддалені від знакових історичних подій, вони існують ніби поза основним історичним простором. Фатальні для поступу дворянських родів процеси є локальними і не відображають загальні процеси в суспільстві. Увага до реконструкції повсякдення провінційних дворян, до їхнього «приватного життя», наближує твори Марії Еджворт і Г. Квітки-Основ'яненка до цінного матеріалу історіографів напряду Alltagsgeschichte.

### Висновки до розділу 3

Типологічне зіставлення жанрових різновидів роману в українській та англійській літературах кінця XVIII – середини XIX ст. дозволило простежити те, як тексти з периферійної території успішно всотували основні жанрові маркери з текстів «ядра» західноєвропейського літературного процесу. Ця рецепція вплинула на становлення нового типу художнього мислення в українських письменників XIX ст. та дозволила виробити власні жанрові моделі великої епічної прози.

У крутійських романах «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка та «The Luck of Barry Lyndon» В. М. Теккерера можемо спостерегти ряд типологічних рис, які засвідчують збереження маркерів інваріанту пікарески: крутійські романи є лінійними художніми текстами, в яких присутні характерні історичні маркери; пікаро протиставлено його оточенню, але в той же час його зусилля спрямовані на інкорпорацію у вище товариство, яке вважає його банітом; ключовим у романах є мотив антивиховання, який допомагає зрозуміти механізм творення світовідчуття пікаро; пристосовуючись і виживаючи, крутій проходить ті шаблі ієрархічної драбини, які дозволяють пізнати хиби суспільства зсередини. У романах відбита і національна специфіка та питомі культурно-історичні реалії, зокрема, в романі українського письменника акцентовано увагу на вадах навчального процесу в приватних пансіонах. Таким чином, новий етап розвитку пікарески в європейській літературній традиції характеризується як збереженням основних жанрових домінант, які будуть пізніше переосмислені та трансформовані в епічній поемі «Мертвые души» М. Гоголя та романі В. М. Теккерера «Vanity Fair: A Novel without a Hero», так і появою нових рис, зокрема історико-культурної конкретики, що майже відсутня в інваріантах жанру на штиб «L'Histoire de Gil Blas de Santillane» А. Р. Лесажа.

У романах виховання В. Наріжного «Аристион, или Перевоспитание»

та В. М. Теккеря «The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy» в образах наставників розкривається архетип Мудрого Старого, який є тут «супутником» архетипів трикстера та героя. Фігура Мудрого Старого є дороговказом для персонажів, які еволюціонують у своєму розвитку, спершу бунтуючи проти середовища, а потім, під впливом настанов, інтегруючись у нього. У досліджуваних дидактико-педагогічних романах (за М. Бахтіним) піднімається спільна проблема виховання молодого дворянина та пошуку його місця в суспільстві. Трактатування образу блудного сина в романах В. Наріжного «Аристион, или Перевоспитание» та В. М. Теккеря «The History of Pendennis...», поряд із міфологічним і сотеріологічним смислами, містить також індивідуально-психологічний аспект, пов'язаний з особистим досвідом авторів і певною літературною традицією. Архетипна основа, яка є спільною для досліджуваних романів, засвідчує духовну однаковість В. Наріжного та В. М. Теккеря у вирішенні схожих ідейно-мистецьких завдань.

Для романів сервантесівського типу в українській та англійській літературах першої половини ХІХ ст. («Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка, «Мертвые души» М. Гоголя, «The Adventures of Hajji Baba of Ispahan» Дж. Морьє і «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса) міфологема Дон Кіхота є жанротвірною і тісно пов'язана з архетипом шляху, який виконує в текстах функцію своєрідного ланцюга. Для повнішого відтворення психоемоційного стану персонажів та їхніх національних та ментальних особливостей і українські, й англійські автори часто вдаються до зумисної деформації географічного простору та його наповнення непритаманним йому символічним сенсом. У романах спостерігається символічна інтерпретація мономіфу – міфологічної структури мандрів і випробувань головного героя, яка є універсальною культурною матрицею та багаторівневою семіотичною системою, що складається з чітких смислових пластів, які й формують поняттєву основу романів сервантесівського типу. «Безумці»

з романів Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Дж. Морґе та Ч. Діккенса з легкістю трикстерів вивчають жорстокий світ «здравомислячих» людей. Показовою є участь у історично прикметних виборах наївних спостерігачів Петра Столбикова та Семюела Піквіка, яка дозволяє авторам оприявнити симулякрну природу актів «народовладдя».

Як і В. Скотт, П. Куліш творить власний міф в історичному романі «Михайло Чарнышенко или Малороссия восемьдесят лет назад», презентуючи замилювання старовиною та відверте симпатизування прадідівським звичаям. В. Скотт синтезує історію батьківщини та засвідчення своєї віри в необхідність союзного королівства Великобританії, могутність якого в культурно-політичному єднанні Шотландії та Англії. П. Куліш також наголошує на невідворотності втрати козацької вольності й потребі лояльного пристосування до нових умов та умовностей в Російській імперії. Спільності в досліджуваних романах полягають не в інтертекстуальності, а у схожій психологічній основі, яка має типологічний характер. Історичні романи «Братя-близнецы» О. Стороженка та «The History of Henry Esmond, Esq., a Colonel in the Service of Her Majesty Queen Anne Written by Himself» В. М. Теккерея прочитуємо як авторські версії імперської історії, яка в обох текстах перетворюється на сатиричну трагедію з виразним ідеологічним підтекстом.

У стереотипних моделях сприймання євреїв в українській та англійській літературах першої половини XIX ст. є загальна основа, проте з певними особливостями – в романах англійських авторів переважає образ єврея-лихваря, який наживається на довірливих християнах («Ivanhoe» В. Скотта, «Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress» Ч. Діккенса), у творах українських письменників цей образ має історичну складову – єврей є «одвічним» спільником ворогів (татар, польської шляхти, представників імперської адміністрації) у боротьбі проти українців («Гайдамак» О. Сомова, «Предание о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка, «Михайло Чарнышенко...» П. Куліша, «Чайковский» Є. Гребінки). Образи євреїв, які демонструють позитивні риси, так само часто, як і образи євреїв-лиходіїв, свідчать про нерозуміння особли-

востей єврейської культури або ж її поверхневу й тому примітивну рецепцію («Our Mutual Friend» Ч. Діккенса). Повна інтеграція євреїв у християнську культуру, як правило, відкидається авторами обох літератур («Ivanhoe», «The Surgeon's Daughter» В. Скотта, «Чайковский» Є. Гребінки, «Михайло Чарнышенко...» П. Куліша) саме через стереотипні глибокі розбіжності на релігійному ґрунті.

У романах «Castle Rackrent» Марії Еджворт і «Пан Халявский» Г. Квітки-Основ'яненка показано історичні зміни та трансформації, які відбувалися з дворянськими родинами Ірландії та України у XVIII ст. За жанром – це сімейні хроніки з характерною лінійністю оповіді, яка охоплює історію трьох поколінь, досліджувані твори не є історичними романами. Міфоруальною основою обох творів є культ предків, який у текстах десакралізовано. Творячи псевдомемуарні романи, автори акцентують на типових негативних рисах, які й призводять до занепаду родів, щоправда, у романі українського письменника цей регрес має радше морально-етичний характер.

**РОЗДІЛ 4. ПОВІСТІ Т. ШЕВЧЕНКА Й АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРА-  
ТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ – СЕРЕДИНИ ХІХ СТ.:  
НАБЛИЖЕННЯ ТА ТИПОЛОГІЯ**

**4.1. Модифікація педагогічного роману (на матеріалі роману  
«*Oliver Twist*» Ч. Діккенса та повісті «Близнецы» Т. Шевченка)**

Порівняно з іншими прозовими творами Т. Шевченка, повість «Близнецы» (написано – орієнтовно в 1855 р., опубліковано – 1886 р.) досліджувалася нечасто. Мабуть, це можна пояснити тим, що текст твору дійшов до читачів у незакінченому чернетковому варіанті й характеризується певною композиційною незавершеністю.

Щодо визначення жанру твору, то в працях шевченкознавців бачимо певну суголосність: повість «Близнецы» сучасні науковці трактують переважно як роман виховання з виразними просвітницькими тенденціями (О. Сидоренко, Н. Грицюта, В. Зарва, О. Харіна). Відомий дослідник прози Кобзаря О. Сидоренко визначив жанр повісті як версію просвітительського роману виховання [375, с. 68], а пізніше виокремив у ньому синкретичне поєднання жанрових рис просвітницького роману виховання, крутійського та етологічного романів, документальних жанрів автобіографії, щоденника, сповіді, спогадів [374, с. 452]. Н. Грицюта формулює такі ознаки роману виховання в повісті «Близнецы», які дозволяють говорити про його типологічну співвіднесеність із взірцями відповідного жанрового різновиду ХVІІІ–ХІХ ст. (творами Ж.-Ж. Руссо, Й. В. Гьоте, Жан Поля, Л. Стерна та ін.): «лінійно-біографічний принцип композиції, концепція становлення особистості, котра перебуває в постійній духовно-естетичній еволюції; сюжетна модель: «роки навчання» і «роки мандрів», що включає такі компоненти роману, як час і простір (хронотоп дороги); протагоніст і виховання; мотив духовного наставництва, персоніфікований постатями яскравих особистостей; архітектоніка центрального образу-характеру як духовно-естетичного центру; конструкти-



вна роль автора; традиційний автобіографізм» [123, с. 6]. Важливо, що дослідниця помічає типологічну спорідненість поетики повісті не лише з класичними зразками *Bildungsroman*'у – романами Ж.-Ж. Руссо чи Й. В. Гьоте, – а й з сучасним українському автору твором «Der grüne Heinrich» («Зелений Генріх») (1854-1855) швейцарського письменника Г. Келлера.

В. Зарва зауважує в повісті Т. Шевченка риси, які наближують її до просвітницької прози та, відповідно, до жанрового різновиду просвітницького роману виховання: антропоцентризм, «звернення до дитячих і юнацьких років як періоду формування духовного світу героїв», ідея необхідності чесної праці та навчання, просвіти, блага науки, наголошення на ролі літератури як важливого засобу просвіти та виховання людей [167, с. 46–48]. О. Харіна також виокремлює ознаки роману виховання в повісті «Близначы»: образ ідеального героя, чітка опозиція позитивного та негативного персонажів, просвітницька пропаганда знання, любові, поваги до праці, акцент на проблемах виховання, введення образу ментора-наставника [449, с. 28]. О. Сліпущо та А. Шаповалова, вслід за Н. Грицютою, визначають повість як виховну, в якій головною темою є «становлення та деградація людини в залежності від виховних факторів» [381, с. 29].

Проте повість «Близначы» має ряд виразних ознак й іншого жанрового різновиду роману виховання – педагогічного роману. Щоби це підтвердити, зіставимо твір Т. Шевченка з романом «*Oliver Twist, or The Parish Boy's Progress*» (1837-1839) його британського сучасника Ч. Діккенса. «*Oliver Twist*», будучи першим досвідом автора в жанрі *Bildungsroman*'у та його другим великим твором, є жанровою модифікацією педагогічного роману.

Романами виховання серед творів Ч. Діккенса, попри всю їхню відмінність, різноманітність і неповторність, вважають «*Oliver Twist*» (1838), «*David Copperfield*» (1849-1850), «*Great Expectations*» (1860-1861), «*Bleak House*» (1852-1853), «*Hard Times*» (1854) і «*Our Mutual Friend*» (1864-1865) [632, р. 341]. Відштовхуючись від визначення роману виховання відомого дослідника цього жанру Дж. Г. Баклі, Т. Гош виділяє в «*Oliver Twist*» ідеї

прогресу та розвитку особистості як квінтесенцію ліберального нарративу, характерного для вікторіанської літератури, а також топос подорожі протагоніста від села до великого міста, від невинності до досвіду, від соціальних обмежень і репресій до зрілості [537, р. 84]. Щоправда, дослідники також зауважили, що, у порівнянні з класичним зразком роману виховання, «David Copperfield», другий роман письменника, є певним відходом від традиційної жанрової моделі *Bildungsroman*'у, оскільки в ньому спостерігаємо секуляризовану алегорію *psychomachia* – боротьбу світла та темряви за долю душі [508, р. 1226]. *Psychomachia* можна спостерегти й у повісті Т. Шевченка, тож такий «відхід» від роману виховання вважаємо однією з основних модифікаційних ознак педагогічного роману.

Не можна виключати знайомства Т. Шевченка з романом Ч. Діккенса. Українському письменникові могли бути відомі в російських перекладах не лише цитовані ним в інших повістях романи виховання Ч. Діккенса, зокрема «The Life and Adventures of Nicholas Nickleby» та згаданий вище «David Copperfield», а й інші твори. У Російській імперії читачі вперше познайомилися з перекладами «Oliver Twist, or The Parish Boy's Progress» у 1841 р. (на той час Т. Шевченко навчається в Імператорській Академії мистецтв і активно цікавиться всіма мистецькими новинками). Спочатку було опубліковано уривок з роману під назвою «О том, какое влияние имеют чайные ложки на любовь и нравственность» в «Литературной газете» (№ 123). Пізніше з'являється переклад цілого роману в часописі «Отечественные записки» (т. XVIII-XIX), а наприкінці року його опубліковано в Санкт-Петербурзі окремою книгою. Поява роману Ч. Діккенса в доброякісному перекладі викликала позитивний резонанс і не одну схвальну рецензію літературних критиків [196, с. 59].

Зачинателем педагогічного роману традиційно вважається Ж.-Ж. Руссо, який у романі «Émile ou De l'éducation» («Еміль, або Про виховання») (1762) запропонував план виховання ідеального громадянина та його дружини. Зрозуміло, що така програма є цілковито утопічною, але «Émile ou De l'éducation» здобув величезну популярність як настанова для педагогів. Цей

текст також часто називають романом-трактатом, тому що в ньому автор аргументує власне бачення цілеспрямованої та тривалої корекції людської природи. Акцентування на педагогічному осерді тексту дало підстави американському літературознавцеві Ст. Муру зауважити, що в цьому першому *Erziehungsroman*'і більше власне *Erziehung* (з нім. – виховання), але немає *Roman*'у [579, р. 382].

Окрім магістральної ідеї виховання, дослідники вказують і на інші відмінності педагогічного роману від роману виховання. С. Гайжюнас стверджує, що в педагогічному романі шлях формування середнього героя – концептуальне положення для роману виховання – спочатку лише окреслюється, а далі проходить за лекалами готової етичної або ідеологічної авторської програми. Як наслідок, замість середнього героя зображується позитивний та ідеальний персонаж [96, с. 26–27]. Отже, педагогічний роман є жанровим різновидом роману виховання, в якому на передньому плані перебуває розгортання певного авторського педагогічного експерименту: головного героя (героїв) поміщено в конкретні умови, які мають безпосередній вплив на їхнє становлення та розвиток, соціалізацію та індивідуалізацію. Ф. Моретті у власній дефініції європейського роману виховання назвав цей жанр культурним механізмом, який репрезентує боротьбу між самовизначенням та соціалізацією в модерному суспільстві та намагається досягнути в цьому змаганні певного консенсусу [580, р. 15–16]. У педагогічному романі для вирішення цієї дилеми визначальною є саме освітня складова. Текст твору – це опис експерименту, який повинен засвідчити читачеві безсумнівну валідність отриманих результатів: головний герой не є винятковим за своїми здібностями та нахилами – будь-хто, опинившись в ідентичних умовах, проходить у підсумку той самий шлях зростання або падіння. Тож жанротвірна ідея виховання *Bildungsroman*'у трансформована в тему зовнішнього впливу на становлення людини, його визначальну роль під час формування вдачі та світоглядних настанов, а також відповідне реагування головного героя на засоби педагогічного впливу.

Взірцями дидактико-педагогічного роману М. Бахтін уважав історичний трактат «Κύρου παιδεία» («Кіропедія») Ксенофонта, «Les Aventures de Télémaque» («Пригоди Телемаха») Ф. Фенелона, згаданий вище «Émile ou De l'éducation» Ж.-Ж. Руссо [24, с. 330–331]. Вибрані вченим тексти демонструють також і певні віхи розвитку педагогічного роману за типом вихованця: ідеальний самодержець, ідеальний політик та ідеальний громадянин. Певною мірою зміна головних героїв педагогічних романів – від перського царя Кіра II з необмеженою владою над підданими до ідеального швейцарського громадянина з певними обов'язками перед державою, вітчизною, сім'єю – це «літературна» реакція на запити суспільства на певному цивілізаційному етапі. Тож «результат виховання» окреслюється цілями, які ставляться перед вихователями, що повинні «вести» своїх учнів. Важливим у педагогічному романі є й мотив ініціації: сформований відповідно до певної педагогічної ідеї, герой розпочинає «доросле життя», що передбачає відрив від рідного дому та далекі мандри. Завершує ініціацію повернення до рідної спільноти, яке, залежно від обставин, може відбуватися в формі тріумфу або поразки.

Дослідники здебільшого звертають увагу на християнські витоки конструювання образосфери роману «Oliver Twist». Найпоширенішим є аналіз рецепції пуританського «The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come» («Подорож пілігрима з цього світу в той, в який він має прийти») (1678) – відомого твору англійського проповідника Дж. Баньяна. Зрештою, і підзаголовок роману – «The Parish Boy's Progress» (з англ. – «Подорож парафіяльного хлопчика») – відсилає читача саме до цієї відомої християнської алегорії. Ст. Маркус чи не першим з діккенсознавців спостеріг, що роман молодого письменника, як традиційне продовження притчової традиції британської літератури, написано саме в Баньяніновій манері та є своєрідним мораліте та проповідницькою оповіддю [574, р. 66–67].

Дж. Л. Ларсон спробувала конкретизувати це спостереження, обережно проаналізувавши «Oliver Twist» не як релігійно-дидактичний роман, але в призмі можливих біблійних джерел. З таким підходом важко не погодитися,

адже порівняно з Християном – головним героєм «The Pilgrim's Progress», шлях Олівера не є шляхом пошуку Бога та долання пороків і спокус – від першого розділу до останнього Олівер жодного раз так і не пізнає, що таке гріх. Духовний розвиток Твіста є дуже матеріалізованим: хлопець повертає свої успадковані статки, а от його духовне зростання не розглядається взагалі. Дослідниця виокремлює притчу Ісуса Христа про доброго самарянина як претекст для більшості романів Ч. Діккенса та як мотив провіденційного порятунку, що був використаний і у творі Дж. Баньяна. Притча про доброго самарянина стала субтекстом для «Oliver Twist», проте необов'язково за посередництва Дж. Баньяна, твір якого є лише архетипним оприявленням мотиву боротьби добра і зла [563, р. 48–49]. Хоча Дж. Л. Ларсон не вживає точнішого терміну для опису боротьби добра і зла за людську душу, очевидно, мова може йти лише про втілення згаданої вище алегорії *psychomachia*.

Ч. Діккенс використовує притчу про доброго самарянина діалектично: як дидактичний мотив, а також для іронічної мімікрії. Злочинці під орудою Фейгіна та нечесні представники державних установ і церкви прикриваються мораллю для своїх темних справ, інверсуючи або й цілковито заперечуючи ідейний зміст притчі. А добродії з роману, на противагу злочинцям різної масті, чинять для бідолашного Олівера діла милосердя, як і добрий самарянин [564, р. 27]. З огляду на сенс притчі, «найправильнішою самарянкою» в романі Ч. Діккенса є Ненсі, бо вона несподівано приходить хлопцеві на допомогу в той час, коли читач від неї – повії та злочинниці – такого не сподівається.

Шевченкознавці часто вбачають християнські витoki сюжету повісті «Близнецы». Н. Грицюта, виділяючи в якості смислового ядра бінарну опозицію «добро – зло», вказує на її біблійне походження, зокрема на старозавітний сюжет про Каїна та Авеля, який Т. Шевченко інтерпретує по-новому – без акценту на мотиві братовбивства [123, с. 7–8]. О. Сидоренко вважає, що сюжет повісті є комплексною проекцією інших біблійних сюжетів: про синів старозавітного патріарха Ісака – Ісава та Якова та притчі про блудного сина

[374, с. 456].

В оповіді про Каїна та Авеля мотив братовбивства невіддільний від мотиву богоборства – перше вбивство на землі є наслідком заздрощів, що Яхве віддав перевагу жертві одного з братів. Однак у повісті Т. Шевченка між братами відсутнє будь-яке протистояння, як, наприклад, боротьба за батьківську прихильність чи спадщину. Прихильність матері до одного з синів у повісті Т. Шевченка не призводить до фатальних наслідків, бо вона цілковито кориться своєму чоловікові та жодного з синів не вивищує відкрито. Її прив'язаність до одного з близнят є наслідком власного бачення щасливої людини в Російській імперії – жінка пов'язує успіх чоловіка виключно з військовою службою.

Дискусійним є твердження, що «біблійна схема в повісті витримана до кінця: батьки безкінечно прощають і приймають «блудного сина», оплачують його борги, мати вмирає з його іменем на устах; але Шевченко пристрасно повстає проти цієї біблійної схеми, проти традиції «каяття» і «радість про розкаяного»» [460, с. 73]. Притча про блудного сина показує щире каяття грішника та відкрите прощення його гріхів. Цього не спостерігаємо в повісті: «блудний син» є вигнанцем, від якого фактично відмовляється названий батько; під гнітом важких обставин він внутрішньо не змінюється. Перелік подій у притчі жодним чином не співвідноситься з сюжетом повісті: Зосим повертається на рідний хутір після смерті батька й захоплює його, перетворивши на кубло картярів і п'яниць. Також, як бачимо у творі, етап повернення блудного сина та прощення відсутній взагалі. Параскева Тарасівна не «вмирає з його іменем на устах», змушена три роки терпляче зносити знущання сина-п'яниці, а потім пережити важке материнське горе – жорстоке вбивство Зосима та його похорон.

Отже, ідейна основа повісті не є похідною від старозавітного каїнського мотиву, оповіді про продане первородство та новозавітної притчі про блудного сина, а тому її підґрунтя слід шукати в інших сюжетах, зокрема й архаїчних.

У творах Ч. Діккенса та Т. Шевченка прослідковуємо основні компоненти міфу про дивовижний порятунок немовляти, окреслені О. Ранком [592, р. 68]. Цей міф, як відомо, надзвичайно поширений як в політеїстичних, так і монотеїстичних релігіях. Перший компонент стосується родоvodu: немовля має божественне походження або є нащадком божества та земної дівчини.

Олівер, якому судилося важке дитинство, є позашлюбною дитиною. Історія його появи на світ варта прискіпливого аналізу. Так, батько Олівера – містер Едвін Ліфорд – є глибоко нещасливим у шлюбі, адже одружився з примусу батьків. Його син Монкс з ранніх літ починає виявляти злочинні нахили, а мати культивує в ньому ненависть до власного батька. Це також слугує причиною того, що Ліфорд покидає сім'ю, проте з таємничих причин не може розлучитися з дружиною.

Фатальною для містера Ліфорда стає зустріч з молодою дев'ятнадцятилітньою дівчиною Агнесою Флемінг: він закохується в юнку та спокушає її. Якщо досі чоловік був жертвою обставин та страждав від безсердечності дружини та сина, то тепер сам руйнує чужу щасливу родину. В кінцевому підсумку батько Агнеси вимушено втікає з рідної домівки з двома доньками, рятуючись від людського осуду, а пізніше, вважаючи, що донька вчинила самогубство, помирає від розпачу. Агнеса гине в робітному домі під час народження сина. Здавалося б, автор повинен з осудом відгукнутися про негідний вчинок Ліфорда, який спричинив смерть двох невинних людей. Натомість Ч. Діккенс повністю його виправдовує, перекладаючи провину за життєві невдачі на його владних батьків, підступну дружину, невдячного та жорстокого старшого сина та вже згадані незрозумілі причини, що не дозволяють розірвати шлюб. Але й Агнеса Флемінг не є жертвою – автор в останньому абзаці книги недвозначно зауважує: «Я вірю, що вона приходить сюди, хоч за життя вона була слабким заблудлим створінням» [147, с. 415]. Визнавши Агнесу Флемінг слабкою та заблудлою, письменник повністю перекладає вину на бідолашну покритку, яка щиро повірила дворянину та його обіцянкам.

Таке ж авторське засудження моральної нестійкості майбутньої покритки зустрічаємо й у творі Т. Шевченка. Зрештою, в повісті «Близнецы» Зосим повторює злочин свого невідомого батька – він обдурює єдину доньку старого міщанина-вдівця Якилину й безсоромно бреше про те, що через певні обставини не може отримати батьківське благословення. Згодом, під примусом військової влади молодий офіцер одружується з дівчиною, але зовсім не піклується про свою родину. Хоча доля дружини Зосима та її немовляти посправжньому страхітлива, все ж Т. Шевченко, як і Ч. Діккенс, перекладає винуватість за «проказы» Зосима на бідолашну жінку: «Но ты, простодушная мещанка, в глубине непорочной души своей веровала пустой фразе, что любовь нежная укрощает и зверя лютого. Это только фраза, больше ничего. А ты, дурочка, думала, что в самом деле так. Бедная, как же ты страшно поплатилась за свое простодушие!» [465, т. 4, с. 68].

Очевидно, шляхетне походження Едвіна Ліфорда «рятує» його від таврування на останній сторінці роману: Ч. Діккенс не називає його слабким і заблудлим. Цікаво, що всі навдивовижу благородні та ідеальні риси Олівер успадковує від батька. На можливе «високе» походження близнят натякає й Т. Шевченко, коли пише, що їх було підкинуто після того, як кавалерійський полк покинув Переяслав.

Відкинуте(их) немовля(т) у більшості міфів і легенд рятують або звірі, або простолюди [592, р. 61]. Олівер одразу ж після народження потрапляє на соціальне дно – до робітного будинку, де йому доведеться сповна пізнати особливості імперського піклування про сиріт: життя тут нічого не вартує, а його смерть є дуже бажаною для християнського суспільства, яке з радістю позбулося б «зайвого рота», «непотребу» та тягаря для парафії. Близнята з повісті Т. Шевченка потрапляють у набагато краще місце – хутір старого сотника Сокири, що є пасторальним острівцем благодаті та щастя.

Вяч. Іванов розглядав бінарну організацію міфів про близнят як наслідок дуальної будови давніх спільнот, характерної не лише для Риму, а й для інших народів, включно з індоєвропейськими та слов'янськими [181, с. 234].



Дуальна організація таких міфів ґрунтується на принципі віддзеркалення – культурному героєві протистоїть його протилежність у образі брата-близнюка. Так, наприклад, співвідносяться Прометей і Епітемей у давньогрецьких міфах: останній невдало копіює свого брата і, замість допомогти людству, приносить у світ лише страждання [285, с. 192]. Принцип віддзеркалення пов'язаний не тільки з близнюковими міфами: його спостерігаємо й у християнстві, коли Богу опонує диявол, який намагається чинити навпаки. Тож дзеркальний спосіб відображення в міфології, релігіях і літературі стосується також і антагоністичного протистояння Добра і Зла [1, с. 135–136]. У творах Ч. Діккенса та Т. Шевченка бачимо саме таке протиборство, в основу якого покладено архаїчний принцип побудови дуалістичної пари братів за «дзеркальною» схемою: якщо в одного з братів наявні чи не всі можливі чесноти, то в іншого – жодної позитивної риси.

Непереконливою видається спроба вважати головною темою роману Ч. Діккенса виключно християнську версію боротьби Добра і Зла через схему «Син-Спаситель – Диявол-Антихрист» з опорою на античні уявлення. Кореспондування образів Олівера з Ісусом Христом, Ненсі з Марією Магдалиною, Фейгіна з Дияволом є дещо надуманим [234, с. 153]. З певними застереженнями можна умовно трактувати цей роман як «роман-алегорію», зважаючи на представлену в ньому архаїчну дихотомічну пару Добра і Зла: Зло представлене одним з напівкровних братів – Монксом, а решта злочинців на чолі з Фейгіном, що втілює архетип єврея-лиходія, є лише виконавцями його лиховісних намірів.

В обох текстах – зразках педагогічного роману – представлено певні педагогічні досліди. У романі Ч. Діккенса Едвін Ліфорд у передсмертному заповіті закарбовує вимогу високих моральних якостей молодшого сина, тож через здійснення негідного джентльмена вчинку той одразу втратив би право на спадок. У боротьбі за спадщину старший син Монкс починає втілювати своєрідний антипедагогічний експеримент, намагаючись підштовхнути малолітнього Олівера на кримінальний шлях. Суть експерименту полягає в то-

му, щоби в хлопчині, який нічого не знає про своє походження, розвинути злочинні нахили, домогтися його арешту та, зрештою, довести, що він не може претендувати на батькову спадщину.

У романах виховання присутні й персонажі, які, користуючись віковою перевагою, виступають фальшивими наставниками безпорадних юних створінь, через що сюжет часто набуває трагічних поворотів [232, с. 451]. Таким ошуканцем в «*Oliver Twist*» виступає хитрий, жадібний і жорстокий злочинець Фейгін. Він є «педагогом навпаки»: із завзяттям тирана верховодить зграєю неповнолітніх дітей, навчаючи їх брудного ремесла кишенькових крадіжок. На щастя, попри всі зусилля Фейгіна та його помічників, Олівер так і не переступає закон. Юний герой своєю внутрішньою чистотою та не по-дитячому стійкими судженнями про добро й справедливість підтверджує авторську думку, що зовнішні цілеспрямовані руйнівні впливи не здатні швидко знищити вроджені шляхетні нахили. На своєму шляху хлопець зустрічає і благодущних наставників, які беруть над ним опікунство та визволяють з лещат злочинного світу. Тож за моральними якостями Олівер є повною протилежністю свого брата Монкса.

Близнюки Зосим і Саватій також задіяні в педагогічному експерименті: першого віддають на навчання в кадетський корпус, а другого – в гімназію. Письменник допускає, що навіть вродженні добрі нахили, а також християнське сімейне виховання в подальшому можуть не вберегти особистість від шкідливого впливу навколишнього оточення [465, т. 4, с. 16]. Ця особливість відрізняє твір українського письменника від роману про Олівера Твіста, в якому присутнє поширене в XIX ст. пояснення теорії спадковості генетичним детермінізмом (інтелект, моральні й етичні нахили та навіть манера поведінки успадковуються). Як зауважив сучасний американський генетик Р. Ч. Левонтин, Олівер зростає в робітному домі, де в жахливих умовах на одній підлозі розташовуються 20 чи 30 малих вихованців, з яких годі сподіватися в майбутньому корисних членів суспільства. Але він не стає таким, як один з улюбленців Фейгіна «Спритний Пройда» Джек Докінз, хоча вони од-

нолітки та отримали однакове «виховання». Навіть брак освіти не позначується на добірному лексиконі та досконалій вимові Олівера – за задумом письменника, тут дається ознака «блакитна кров» [248, с. 115].

Показово, що зацікавленість у кінцевих результатах експерименту в повісті Т. Шевченка проявляє навіть персонаж твору Іван Котляревський, який пише в листі до батьків: «нет худа без добра, что от различного их воспитания выйдет психический опыт, который и покажет, какая произойти может разница от воспитания между двумя субъектами, совершенно одинаково организованными» [465, т. 4, с. 57]. Та автор «Енеїди» не міг бути учасником описуваних подій – Петровський Полтавський кадетський корпус було відкрито в грудні 1840 року [327, с. 16], тобто вже після смерті письменника. Також не міг він бути й куратором гімназії, бо займав лише посаду наглядача дому виховання дітей бідних дворян, щоправда, програма навчання тут відповідала програмі Полтавської гімназії [202, с. 46]. Проте у творі його постать необхідна – Іван Котляревський є взірцем вчителя, порадирика та наставника для молоді.

Дослідники зазначили, що в окремих своїх романах виховання, зокрема «*Oliver Twist*» та «*Our Mutual Friend*», Ч. Діккенс розглядає питання виховання невіддільно від проблеми впливу навколишнього середовища [632, р. 345]. Однак Ч. Діккенс, як і Т. Шевченко, повністю утаємничує процес морального виродження антагоніста Олівера – Монкса. Ч. Діккенс, як вже йшлося, пропагує ідею «благородної» спадковості, яку не здатне спотворити навіть асоціальне середовище. А у випадку з Монксом, який теж має благородне походження, велику роль важить якраз не спадковість, а недобре сімейне виховання та подальший вплив злочинного середовища.

Образ Монкса, як і образ Зосима, є почасти фрагментарним (А. Кеттл називає того непереконаливим і навіть менш цікавим за Фейгіна та спільників [201, с. 149]). Ч. Діккенс наділяє його справжніми демонічними рисами: Монкс приховує свою особу, справжнє ім'я та мотиви злочинних вчинків, а родинні зв'язки з Олівером залишаються невідомими аж до епілогу. Чоловік

має відразливу зовнішність, тому воліє зустрічатися зі своїми спільниками темної пори в місцях, які цілком кореспондують з готичною топікою. Як зауважує містер Браунлоу, вже від самої колиски він був покаранням для рідного батька.

Про попередні злочини Едварда-Монкса в романі не розповідається: основна увага спрямована на ті підступи, які він влаштовує напівкровному братові. Цю лінію розповіді про боротьбу втілення зла «Монкса» з ідеальним добром «Олівером» В. Івашева пов'язує з готичною традицією [183, с. 155]. Справді, протистояння лихого Монкса та добродішного Олівера є ніби відображенням основоположного готичного концепту дихотомії добра і зла. Утім, з огляду на незрілість головного героя, Ч. Діккенс наділяє його не менш добропорядними супутниками та союзниками, які дивовижним способом рятують його з тих чи інших пасток, приготованих старшим братом і його помічниками.

Показовим є також і те, що Монкс боїться грому – досить дивно для такого закоренілого злочинця. Звуки грому, що лунають під час темних змов Монкса, мають глибокий символізм: громи та блискавки в давнину вважалися проявом гніву богів у моменти, коли коїлося протизаконне діяння. Монкс страждає на епілепсію, також він має своєрідну «печать Каїна» – широку червону пляму на шиї. За підлі вчинки брата Олівера покарано – як наголошує Браунлоу, набута епілепсія є наслідком його розгульного життя [147, с. 378]. Тож Монкса покарано, а згодом він і сам себе прирікає на вигнання.

Цікаво, що Монкс не стає перед судом: Браунлоу за згодою Олівера виділяє Едварду рівну частку батькового майна й той емігрує у Штати, де йому судилося померти у в'язниці від своєї невиліковної хвороби. І знову ж, які саме злочинства вчинив Монкс у вимушеній еміграції – невідомо. Так само й покарання Зосима є символічним: він помирає насильницькою смертю від руки безіменних злодіїв.

Асоціалізація Зосима з повісті Т. Шевченка відбувається поступово. Письменник раз за разом подає ознаки того, що майбутній офіцер набуває

негативних рис характеру. Спершу Котляревський у своєму листі батькам кадета згадує, як той просив у нього грошей, потім такі ж прохання починають постійно з'являтися в лаконічних листах Зосі. На відміну від брата, Зосим веде дуже обмежене духовне життя: якщо Саватій активно цікавиться мистецтвом і новою літературою, то його брат ставиться до цих захоплень із відвертою зневагою: замість естампа з картини К. Брюллова «Последний день Помпеи» він купує братові лубочну літографію, а замість замовленої новинки – «Мертвых душ» М. Гоголя – відправляє також лубочний псевдоісторичний роман Р. Зотова «Никлас-Медвежья лапа, атаман контрабандистов, или Некоторые черты из жизни Фридриха II», який міг зацікавити лише дуже невибагливого читача.

Авторитет батьків, в яких він постійно та цинічно випрошує гроші, замінюється для Зосима авторитетом «полкової братії». Соромлячись щирого та слізного листа матері, він швидко вигадує історію про те, що це – записка від його полтавської коханки. Едвард-Монкс, як і Зосим, підло використовує безмірну любов матері, здатної навіть на злочин заради єдиного сина. Утім, Едвард обкрадає її, а програвши все в карти, залишає тяжкохвору матір, їде до столиці, де занурюється в комфортний для себе злочинний світ. Помираючи, матір Едварда, вочевидь, прощає свого невдячного сина, намагається вкотре втрутитись у заповіт свого чоловіка й, керуючись інтуїцією, розповідає, що його менший брат живий. Прощає свого вбитого сина і Параскева Тарасівна, вона часто згадує його, дивлячись на щасливу дружину Саватія, та, мабуть, фантазуючи подумки таке ж тихе сімейне щастя для покійного Зосі.

Судячи з текстів, Едвард і Зосим були улюбленими синами своїх матерів і, як наслідок надмірної опіки, в них сформувалися інфантильні нахили, у центрі яких – материнський образ. Як пояснює К. Г. Юнг, інфантильний індивідуум стає тому інфантильним, що недостатньо звільнився від своєї залежності від матері й через це неадекватно реагує на зовнішнє середовище. Через таку тісну прив'язаність він втрачає власний тип і оригінальність, отото-

жнюється з батьками, адже намагається діяти в житті так, як вони [482, с. 285]. Едвард прагне змінити батькову волю не тому, що хоче того сам, – так заповіла йому мати, з-під опіки якої він хоче звільнитися одразу ж після набуття повноліття. Окрім того, ненависть до батька прививалась йому матір'ю ще з юних літ, а, отже, його асоціальність є в однаковій мірі і спадковою, і набутою внаслідок такого «особливого» «сімейного» виховання. Проте його спроби змінити батьківську волю є врешті-решт повторенням шляху ненависного батька, котрий безрезультатно силкувався позбутися осоружних шлюбних пут, нав'язаних родиною.

Таким чином, Едвард і Зосим здійснюють свідому відмову від матерів, що є запереченням зв'язків і обмежень, які їхня душа привнесла з дитинства в період зрілості. Такий бунт був від самого початку самоочевидним: над обома юнаками гнітом нависала надмірна материнська опіка, і, вирвавшись з батьківського дому, вони роблять все, щоб знову в нього не повернутися.

Спробуємо пояснити набуття антагоністами творів Ч. Діккенса та Т. Шевченка асоціальних рис. Характер Едварда формується під впливом люблячої матері, яка сіє в його душі ненависть до батька, закладаючи основи майбутньої боротьби за спадок, а юний Олівер зростає в атмосфері ненависті та жорстокої боротьби за виживання, проте залишається незмінно ідеальним і благородним. Якщо Ліфорда «виховують», то Олівер вже народжується з арсеналом благородних чеснот, які часто йому заважають упізнати підступи та обман з боку тих чи інших лиходіїв. Наголосимо, що дев'ять років у робітному домі не зробили з нього злодія, навіть такого, що краде не з метою збагачення, а з відчаю (щоб не вмерти з голоду).

Таку ж дилему бачимо й у повісті українського письменника. Моральне падіння Зосима пояснюється впливом атмосфери кадетського корпусу, в якому він навчається: автор різко засуджує імперську систему виховання військовиків, яка вбиває все людяне й культивує ниці інстинкти та темні риси характеру. До розлучення близнюків ті виховуються в прийомній родині однаково, лише в останній перед навчанням рік мати починає виокремлювати

майбутнього офіцера Зосю. Зрештою, роль матері в сімейній трагедії Сокир є надзвичайно вагомою: саме на її вимогу початкова думка про однакову цивільну освіту для обох дітей була змінена. Виною тому, як вже згадувалось, стало хибне уявлення Парасковії про блискуче військове життя, схоже на бачену раніше оперу російського драматурга О. Шаховського «Казак-стихотворец»<sup>39</sup>.

Виховання Зосима та Саватія ґрунтується не лише на отриманні початкової освіти, а й дотриманні християнських і прадідівських звичаїв. Як зауважує Т. Шевченко, характер хлопців почав визначатися за їхніми листами, які спершу були однаковими за змістом, а потім почали вирізнятися. Зосим виявляє жагу до багатства (можливо, як наслідок заздрості до друзів) та самовихваляння [465, т. 4, с. 59].

Як вже йшлося, Саватій упродовж навчання має доброго мудрого наставника – Івана Котляревського. У класичному романі виховання образ розумного та розважливого провідника є однією із жанрових ознак. Так, не можна уявити становлення загаданих вище героїв педагогічних романів-трактатів «Les Aventures de Télémaque» Ф. Фенелона та «Émile ou De l'éducation» Ж.-Ж. Руссо без наставників – Ментора (ім'я, як відомо, стало синонімом до слова «наставник») та талановитого педагога юного Еміля. Як зазначалося, І. Котляревському відведено в творі важливу функцію – він представляє образ взірцевого вчителя, який щиро опікується своїми учнями. Для Саватія та його батька Котляревський – справжній геній, а його «Энеида...» стає настільною книгою. Попри вже згадані неточності, Т. Шевченко не перебільшує роль І. Котляревського в педагогічній сфері. Як відомо, після отримання посади наглядача Полтавського будинку виховання дітей бідних дворян у 1810 році письменник настільки віддався роботі, що на кілька років облишив працю над новими творами. Сучасники відзначали надзвичайну че-

<sup>39</sup> Цю оперу вважають першим російським водевілем. Відомо, що харківська публіка після прем'єри опери на українських теренах у 1817 році сприйняла її вкрай негативно – як особисту образу, побачивши в лібрето радше пародію на народне життя українців, аніж відтворення невідомих авторів реалій [359, с. 127]. Сотник теж критично відгукується про водевіль: його дратують захоплені спогади дружини про «чепуху на двух языках». Сам автор у штучній мові персонажів лібрето бачить продовження сковородинівської традиції.

сність І. Котляревського, до завдань якого входила не лише підготовка учнів до військової служби, а й відбір найкращих для продовження навчання в місцевому університеті [67, с. 106-107, 110]. Без наставника та без жодної корекції з боку батьків Зосим легко піддається негативним впливам і починає вчиняти проступки один за одним, скочуючись, зрештою, до закоренілого п'яниці та злочинця.

У романі Ч. Діккенса роль розважливого наставника-захисника виконує містер Браунлоу, старий холостяк-книголюб. Браунлоу рятує Олівера від підступів його старшого брата, розплутує клубок таємниць, пов'язаних з походженням хлопця, а згодом стає його опікуном. Не викликає жодних сумнівів, що без втручання цього мудрого чоловіка Олівер ніколи б не зміг повернути свою спадщину та позбутися своїх нових «друзів»-злочинців, як і, попри свою моральну стійкість, впоратися самотужки з інтригами брата. За цим образом стоїть однойменна постать реального лондонського милостивця – Джона Браунлоу [509, р. 124–126], діяльність якого близька до тривалої самовідданої громадської служби Івана Котляревського. Щоправда, спільним у «реального» та фіктивного Браунлоу є лише прізвище й місто проживання. Джон Браунлоу, як і Олівер Твіст, був знайдою, який зростав і виховувався в лондонському «The Foundling Hospital» – філантропічному притулку з акцентом на лікуванні для знайд і сиріт, заснованому ще в першій половині XVIII ст. Через деякий час Браунлоу починає працювати в цьому притулку, а пізніше обіймає відповідальну посаду секретаря, віддавши роботі майже 60 років самовідданого служіння. Ч. Діккенс знав директора «The Foundling Hospital» особисто, вів з ним листування, й, окрім увіковічення імені в «Oliver Twist», неодноразово згадує його установу в своїх творах [612, р. 302–360]. Тож така алюзія у творі є цілком можливою.

Отже, у романі «Oliver Twist» Ч. Діккенса та повісті «Близнець» Т. Шевченка як жанрових модифікаціях педагогічного роману спостерігаємо розгортання авторських експериментів: головних героїв поміщено у визначені «лабораторні» умови. У формуванні характерів героїв досліджуваних тво-



рів визначальним виявляється не так виховання родини, як вплив середовища. Ч. Діккенс, на відміну від Т. Шевченка, пропагує ідею «благородної» спадковості, яка важить для подальшого становлення Олівера та допомагає опиратися негативному впливові. Попри зовнішні збіжності з біблійними мотивами та темами, фабула романів базується на архаїчних складниках – міфів про дивовижний порятунок немовляти та дуальній організації міфу про братів (близнюків), один з яких втілює консистенцію Добра, інший – Зла. Антагоністи в обох творах є інфантильними індивідуумами, що бунтують супроти люблячих матерів. Письменники конструюють образи мудрих наставників, без яких ідеальні персонажі не пройшли б успішно педагогічні «досліди».

#### **4.2. Соціальні повісті Т. Шевченка та романи Елізабет Гаскелл: художня трансформація жанротвірних мотивів**

##### **4.2.1. Мотив соціальної помсти в соціально-психологічній прозі Т. Шевченка та Елізабет Гаскелл**

Дослідники вбачали в повісті «Варнак» Т. Шевченка (написана приблизно 1853 р., опублікована – 1886 р.) переважно прояв авторського зацікавлення зображенням «благородного розбійника», що було поширеним в європейському романтизмі, зокрема в українському (див. підрозділ 2.2). Так, шевченкознавці зауважували в сюжеті «Варнака» вплив української романтичної традиції звернення до традиційного образу гайдамаки С. Гаркуші, яка присутня у прозових творах В. Наріжного, О. Сомова, Г. Квітки-Основ'яненка [216; 217; 8; 70, с. 76], або рецепцію фольклорної версії образу відомого подільського повстанця У. Кармалюка [92, с. 202; 461]. Дослідники часто проводили паралелі з літературними образами «шляхетних розбійників»: з німецького романтизму – Карлом Моором з «Die Räuber» («Розбійники») Ф. Шиллера [141, с. 457], Міхаелем Кольгаасом з однойменної повісті

Г. Кляйста [140, с. 305–306], Рінальдо Рінальдіні з відомого розбійницького роману К. А. Вульпіуса «Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann...» («Рінальдо Рінальдіні, отаман розбійників...») [427, с. 416]; англійського романтизму – Робом Роєм і Робіном Гудом із романів В. Скотта [217, с. 20, 114; 308, с. 168–177; 141, с. 457; 69, с. 57–62; 71, с. 361–364]; французького реалізму – Клодом Гьо з документально-публіцистичного оповідання В. Гюго [140, с. 305–306]. Таким чином, із творів англійських письменників у поле зору дослідників-шевченкознавців потрапляли лише ранні історичні романи «Rob Roy» (1817) та «Ivanhoe» (1819) В. Скотта.

Повість «Варнак» Т. Шевченка проаналізуємо в порівнянні з прозовим твором сучасної письменниці англійської літератури – романом «Mary Barton: A Tale of Manchester Life» («Мері Бартон: Оповідь з життя Манчестеру») (1848) Елізабет Гаскелл. Для повісті Т. Шевченка та роману Елізабет Гаскелл спільною є християнська інтерпретація образу розкаяного вбивці. Окрім цього, в обох текстах розвинуто тему бунту проти влади та вбивства в ім'я суспільної справедливості, що є характерним для багатьох зразків жанрового різновиду розбійницького роману. З упевненістю можна стверджувати, що з дебютним романом англійської письменниці український автор не був ознайомлений: польське видання «Mary Barton...»<sup>40</sup> з'являється аж в 1956 р., а перший російський переклад – у випусках літературно-політичного часопису «Время» в 1861 р.<sup>41</sup>

Традиційно «Варнак» маркують як автобіографічну повість з сильним акцентуванням на соціальній проблематиці (радянські літературознавці навіть наголошували на «антикріпосницькій» спрямованості твору [203, с. 356]). Сучасні ж шевченкознавці означають її як романтичну повість [308, с. 171; 307, с. 50], «повість-сповідь» [387, с. 200] або ж соціально-дидактичну повість [69, с. 61]. З огляду на наявну «пізньоромантичну кризу авторського

<sup>40</sup> Gaskell E. C. Mary Barton : powieść / przeł. [z ang.] Krystyna Tarnowska ; [wiersze przeł. Włodzimierz Lewik ; posł. Zygmunt Bauman]. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956. 471 s.

<sup>41</sup> Гаскелл Ел. Мери Бартон. Повесть о манчестерских тружениках // Время. 1861. № 4. С. 522–583; № 5. С. 61–123; № 6. С. 433–498; № 7. С. 201–285; № 8. С. 531–600; № 9. С. 144–241.

оціночного суб'єктивізму та ліричного піднесення» [307, с. 50], акцентування на залежності долі людини від соціальних та історичних умов, авторську критику неможливості привнесення романтичних моделей поведінки в дійсне життя, зображення поразки індивідуальної свободи під тиском зовнішніх обставин відносимо повість до раннього реалізму, для якого, як зауважувалося вище, характерні синкретизм реалістичного та романтичного елементів та, як наслідок, специфіка міжстильової пограничності.

Продуктивною видається пропозиція Т. Гундорової: відмовитися від застарілого сприйняття повістей Т. Шевченка як осердя цілковитої відповідності автобіографічного «я» та наративної позиції в прозовому тексті, адже в російськомовних повістях автор одягає (само)іронічну маску Кобзаря Дармограя як найбільш прийнятну для читачів – представників середнього стану [128]. Такий кут зору дає змогу не інтерпретувати головних героїв і нараторів повістей як alter ego письменника, а наблизитися до сутності авторської оцінки зображуваних подій та виокремити її найважливіші складові.

«Mary Barton...» Елізабет Гаскелл – дебютний роман письменниці про важке життя та відчайдушний страйк манчестерських робітників – був спершу опублікований анонімно, і лише згодом перевиданий із зазначенням справжнього імені авторки. Дослідники роману «Mary Barton...» звертають увагу на тогочасну злободенну соціальну проблематику, порушену в романі молодій письменниці, та часто зараховують його до так званого промислового роману (industrial novel) [552, р. 55] або ж до соціального роману (social-problem novel) [628, р. 59]. Так, конкретизуючи місце роману Елізабет Гаскелл у контексті англійської вікторіанської літератури, шведська дослідниця М. Фрикштедт наголошує на його винятковій першості для жанру промислового роману, попри наявність таких близьких за тематикою творів-попередників – романів «Helen Fleetwood» («Гелен Флітвуд») Шарлотти Е. Тонна (1841) та «William Langshaw, the Cotton Lord» («Вільям Ленгшоу, текстильний магнат») Елізабет Стоун (1842), а також прозового циклу соціолога та письменниці Гаррієт Мартіно «A Manchester Strike» («Манчестерсь-

кий страйк») [530, р. 12–30].

Щоправда, останнім часом літературознавці підкреслюють необхідність перегляду усталеного жанрового означення роману «Mary Barton...» як промислового, адже він позначений значним впливом романтичних тенденцій. Заслуговує на увагу твердження японського дослідника Т. Оно, що «Mary Barton...» є не «промисловим» романом, а радше романтичним текстом про драматичне кохання головної героїні Мері та трагедію її батька Джона Бартон. Детально проаналізувавши хронологію, повторюваність появи персонажів, їхню функціональність і смислову значущість для розвитку дії, сюжетні вузли роману, літературознавець висновує, що первісна авторська інтенція зробити головним героєм робітника Джона Бартон зазнала краху й справжнім протагоністом виступає його донька Мері. Також підзаголовок роману не кореспондує з його змістовим наповненням, бо все ж центральними є теми кохання головної героїні та драми батька-вбивці, а не страйк манчестерських робітників [586, р. 16–17]. Проте й зарахування роману англійської письменниці виключно до романтичної традиції було б перебільшенням. Очевидно, що тут можна говорити про згаданий вище етап раннього реалізму, для якого характерним є синкретизм романтичної та реалістичної стильових домінант. Можна впевнено стверджувати, що роман Елізабет Гаскелл належить до раннього етапу англійського реалізму, який прикметний уважним ставленням до перцепції суспільно значимих явищ – зокрема, і чартизму; це зразок вікторіанського соціально-психологічного реалістичного роману.

Перебування в одній стильовій парадигмі раннього реалізму, якому ще властиві романтичні рудименти, дає додаткові підстави здійснити компаративний аналіз повісті «Варнак» Т. Шевченка та роману «Mary Barton...» Елізабет Гаскелл.

Як ми вже зауважували, сюжет роману Елізабет Гаскелл головно зосереджується на історії родини манчестерського робітника Джона Бартон. Життя Бартон можна умовно поділити на три періоди: дочартистський і ча-

ртистський, коли він переступає межі закону, та передсмертний час каяття. «Mary Barton...» Елізабет Гаскелл дещо наближується до ньюгейтських романів. Сюжет роману містить необхідні складові цього жанрового різновиду – здійснення злочину та його розслідування, арешт невинного, опис судового процесу, виправдання Джема Вілсона та покарання справжнього вбивці. Однак авторка, на відміну від авторів ньюгейтських романів, не виправдовує сплановане убивство, здійснене чартистом Джоном, хоча й пояснює його мотив. Елізабет Гаскелл зумисне забирає в тексті інтригу, назвавши вбивцю одразу, натомість зосереджує увагу на переживаннях головної героїні, яка змушена вибирати між любов'ю до батька та почуттями до Джема. Також прикметною є спроба дати авторський аналіз соціальних причин сутужного становища робітників у першій частині роману. А в другій частині твору розкавання Бартона та усвідомлення причин вбивства сина згорьованого містера Карсона унаочнюють авторський ідеал примирення фабрикантів і робітників.

Розбійник Кирило – репрезентант літературного архетипу Робіна Гуда. Оповідь колишнього варнака історизовано – його буремна юність минає на Волині перших десятиліть XIX ст. Різкий перехід Кирила від законослухняного юнака до бунтаря нагадує історію Міхаеля Кольгааса зі згаданої вище повісті Г. фон Кляйста; персонаж німецького автора також вирішує боротися з несправедливістю, коли його права були утиснуті більш владною людиною – юнкером (у випадку колишнього варнака – графом). Життєвий шлях Шевченкового героя теж чітко розділено на три частини – законослухняне життя, розбійництво, розкавання. Спершу Кирило досягає життєвого успіху, пройшовши шлях від прислужника до управителя панським маєтком. Зазнавши страшної образи, він стає розбійником, аби, після випадкового вбивства свого найбільшого кривдника, здатися на милість влади. Як і в «Mary Barton...», у повісті зображено, як на заводі щастю простолюду стають знатні люди, котрим невластиві гуманність, співчуття та увага до представників нижчих соціальних прошарків.

Неминучий та назрілий соціальний конфлікт у обох авторів змушує

героїв піти на відкрите порушення закону, що завершиться глибоким каяттям та муками сумління. І Елізабет Гаскелл, і Т. Шевченко протиставляють свої твори ґрунтовним науковим студіям. Англійська письменниця в передмові до роману «зізнається», що нічого не розуміє в політичній економії промислового виробництва. Ба більше – все, описане в романі, спирається лише на її спостереження за життям манчестерського робітництва, та все ж, на думку Елізабет Гаскелл, знайшло підтвердження в подіях у Європі, що передували появі роману (революції 1848 року в Франції, Італії, Німеччині та інших європейських країнах). Пов'язуючи зображувані в романі бунти з наступними революціями, Елізабет Гаскелл випереджає думку сучасних істориків, що стихійний виступ чартистів улітку 1842 року, за першого серйозного випробування для вікторіанської економіки в формі значної депресії – перекинувся на континент, спровокувавши відповідну хвилю заворушень [450, с. 245]. Тож письменниця мала всі підстави розглядати свій твір як роман-застереження для майбутніх революціонерів, що намагатимуться вирішити глибокі суперечності між власниками фабрик та найманими робітниками в кардинальний спосіб.

Подібно до англійської письменниці, Т. Шевченко вдається спершу до загальних розмірковувань про соціально-економічні причини бідності. Автор саркастично пише про «невелику» благодатну землю в «російському православному царстві», таку мізерну, що може вмістити в себе чотири німецьких царства та Францію; її населяють різні народи, з-поміж яких є і «найбільш» православні росіяни. Втім, якщо бідність окремих людей спричинена неплідною землею, то злиденність у «благодатній землі» викликає в Т. Шевченка огиду та збентеження: «Каково же видеть ту же самую безобразную нищету в стране, текущей млеком и медом, как, например, в этой земле благодатной? Отвратительно! А еще отвратительнее встретит между этой ленивой нищеты обилие и при обилии отвратительную грязь и невежество!» [465, т. 3, с. 121]. Показавши невідповідність позірної набожності «самого *православного*» народу (курсивом позначене підкреслення Т. Шевченка) і його плачев-

ного становища, автор зауважує поширеність бідності та загального занепаду моралі в «стране благословенной» – Оренбурзькій губернії.

На відміну від Елізабет Гаскелл, наратор «Варнака» «не зізнається» у відсутності спеціальних знань з соціальної та політичної економіки – навпаки, він «обіцяє» невдовзі підготувати чотиритомний звичаєописовий роман, де буде детально зображено історію та спосіб життя «архіправославного народу». Наразі ж читачеві пропонується оповідь колишнього варнака, яку автор нібито почув під час перебування в Ілецькій Защіті. Таким чином, трагічна історія каторжанина виступає своєрідним прологом до ймовірного *novel of manners*, який повинен з'явитися в майбутньому.

У передмові до роману Елізабет Гаскелл чітко окреслює авторське розуміння причини ворогування між фабрикантами та робітниками – відсутність співчуття від перших і зменшення християнського терпіння та віри як наслідок неосвіченості в других. М. Вілер акцентує увагу на тому, що конфлікт, зображений у романі, прикметний індивідуалізацією манчестерських робітників та їхніх рідних і стереотипізацією власників фабрик [628, р. 58]. Страйк робітників, їхні страждання від непридатних для життя умов проживання та праці письменниця розглядає як тимчасові труднощі, а також як наслідок взаємного непорозуміння.

Мотив соціальної помсти в творах Елізабет Гаскелл і Т. Шевченка розпочинається спершу як реалізація особистої відплати персонажів. Для Джона Бартона, якому випадково випадає жереб здійснити замах на життя молодого фабриканта Карсона, майбутнє вбивство видається одним із необхідних елементів боротьби проти власників заводів. А карикатура на делегатів страйкарів, необачно намальована Карсоном під час зустрічі, стає прямим приводом для його вбивства, що мало налякати і схилити господарів фабрик до компромісу. Авторка простежує, як раптово та несподівано з'явилася ідея кровопролиття: розлючені таким зневажливим жестом робітники рішуче зважуються на злочин.

Жереб падає на Джона Бартона – отже, він лише виконавець волі

профспілки. Будучи на словах готовим до радикальних дій через несправедливу оплату праці, суворий і безстрашний робітник виявився внутрішньо слабким, коли доля дає йому підступний шанс довести на ділі свою ненависть до фабрикантів. Елізабет Гаскелл підкреслює, що цей одиничний акт залякування не передбачав продовження терору, а був вимушеною дією організації манчестерських робітників. Письменниця не акцентує увагу на відмінностях чартистів від соціалістів, не порівнює їхні погляди. Більше того, вона, як і Ф. Енгельс у своїй праці за три роки до публікації роману, погоджується з тим, що вони є справжніми виразниками поглядів робітників, але не розрізняє в робітничому профспілковому русі окремо соціалістів і чартистів, як то робить німецький філософ [477, с. 461]. Елізабет Гаскелл зауважує лідерські та організаторські якості Джона Бартона, які за кращих умов праці не змусили б його порушити закон і перекреслити собі життя. Письменниця навіть не може припустити, що ідеї, які починає сповідувати її герой, через якихось 70 літ почнуть активно втілювати в Європі та Азії. Джон Бартон видається їй мрійником, який всотує в себе соціалістичні ідеали через неможливість пояснити суспільну несправедливість, яка болісно вдарила по ньому: спершу – смерть сина через відсутність грошей, а потім і втрата роботи. Однак чесність, безкорисливість і заміна християнської віри на соціалістичні переконання лише шкодять діяльній натурі авторитетного та справедливого працелюба: «Його клас, його прошарок були тим, що він відстоював, а не його права власної скромної персони. Та навіть великі та шляхетні люди, лишень робилися славетними, одразу ставали здатними на підлі й низькі вчинки» [536, р. 165–166]. Як бачимо, Елізабет Гаскелл доволі скептично розглядає можливість зміни моделі взаємин між фабрикантами та робітниками, адже останні схильні бачити вирішення соціальних протиріч бунтівним і революційним шляхом, що, на її думку, є неприйнятним і злочинним.

Ореолом таємничості оповиває Елізабет Гаскелл чартистську організацію, до якої входить головний герой. Авторка зауважує, що Бартон спершу вступає до профспілки, а згодом приєднується до чартистів. Опис чартистсь-



кої спільноти нагадує таємні товариства з романів, характерних для німецької літератури XVIII ст. («Der Geisterseher (Aus den Memoiren des Grafen von O\*\*\*)» («Духовидець (Зі спогадів графа фон O\*\*\*)» Ф. Шиллера, «Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C\* von G\*\*\*)» («Геній. Із записів маркіза К\* фон Г\*\*\*)» К. Гроссе та ін.). У «Mary Barton...» тільки один раз описано збори чартистської спілки – на них буде ухвалено вчинити терористичний акт. В інших епізодах читачеві подано лише «готові» рішення загадкової організації.

Письменниця вказує на відсутність у робітників чіткого плану дій і зображає їх малограмотними людьми, яких легко обдурити. Це використовує представник лондонської профспілки, що виступає перед стражденними трударями з блискучою та переконливою промовою. Принизливим виглядає й порівняння столичного чартиста з п'яницею-недоуком і «експертом» із алкогольних напоїв Бобом Соєром із «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса [536, р. 180]. Авторка докоряє цьому відразливому безіменному «лондонському джентльмену» за несерйозність та надмірний апломб. Промова, яка приголомшує простих робітників, є відверто маніпулятивною й має на меті обманути довірливих слухачів, які ладні необдуманно виконати рішення «товаришів» зі столиці.

Елізабет Гаскелл намагається пояснити покірну готовність, з якою Джон Бартон прийняв свій випадковий жереб, його пристрастю до опіуму, яка є вже доконаним фактом хворобливої узалежненості. Без опіуму робітник не може обходитися жодного дня – наркотик замінює йому їжу та дозволяє позбутися чорної меланхолії (відомо, що тривале вживання опіуму викликає незворотний процес звикання, а наркозалежний впадає в описану в романі дистрофію – форму пригніченого та надзвичайно дратівливого настрою з надмірною збудливістю та високим проявом агресії до оточуючих). Як зауважує письменниця, чоловік страждає також на часткове божевілля.

За чверть століття до публікації роману Елізабет Гаскелл інший англійський письменник Т. де Квінсі у вступі до свого найбільш відомого твору – автобіографічних «Confessions of an English Opium-Eater» («Зізнання анг-

лійського опіумана») – згадує про типовість опіумної залежності серед манчестерських робітників [514, р. 5]. Т. де Квінсі відкидає припущення, що робітники споживали опіум через його дешевизну в порівнянні з алкогольними напоями, але пише про їхнє звикання до штучних ефектів задоволення. Тож, якщо легковажне рішення пристати до розбійників вчорашній управитель панського маєтку Кирило з повісті Т. Шевченка прийняв під впливом значної кількості алкоголю, Джон Бартон на момент здійснення вбивства, за задумом письменниці, теж не усвідомлював своїх вчинків, бо перебував на останній стадії наркозалежності.

Головний герой повісті «Варнак», як і персонаж «Mary Barton...», ніколи не був схильним до злочинної поведінки – розбійником він стає вимушено, зазнавши кривди від дворянина, супроти якого не зміг чинити опору. Особиста образа на молодого графа Болеслава, котрий збезчестив його наречену, спонукає Кирила приєднатись до розбійницького загону кріпаків-утікачів. Злочинці, ватажком яких став Кирило, вдаються лише до розбою та грабунку, але не вбивають своїх жертв. Колишній варнак зізнається своєму співрозмовникові, що в моделюванні власної поведінки отамана взувався на традиційні образи розбійників із прочитаних мелодраматичних романів – насамперед на знаменитого Рінальдо Рінальдїні: тож це не був внутрішній порив помсти, а спроба відповідати певній літературній моделі «благородного лицаря-розбійника»: «брать у богатых и отдавать бедным» [465, т. 3, с. 141]. Навіть коли граф потрапляє до його рук, Кирило виявляє неабияку врівноваженість та благородство (відповідно до запозиченого з художньої літератури типу поведінки) та відпускає найлютішого ворога неушкодженим. Розбійницька справа стає для Кирила сублимацією кривавої помсти за честь нареченої: деструктивну енергію він спрямовує в русло, йому зовсім не властиве, що й змушує одягнути маску літературного персонажа («мне вздумалось подражать им» – зізнається він). «Гра в Рінальдо Рінальдїні», яку розпочинає колишній кріпак, йому зовсім не до вподоби – він хоче повернутися до середовища, до якого звик – інтелектуального товариства пані Магдалени.

Історія розбійника Кирила – це художня авторизована оповідь трагедії високоосвіченого кріпака, котрий завдяки здібностям швидко навчається, легко опановує іноземні мови, любить читати твори італійських поетів в оригіналі та обожнює музику. Добра освіта та шляхетне виховання стають для нього справжнім прокляттям, адже вони не дозволяють повернутися до рідної селянської спільноти. Через соціальне походження юнак не має місця й серед аристократії, хоча завдяки розуму та таланту стає управителем маєтку – очевидний максимум, про який міг тільки мріяти кріпак.

Кирило здійснює самовпевнений утопічний проект тривалого виховання «по-своєму» майбутньої дружини, який розпочинається відтоді, коли дівчинці минуло десять років. Хоча Кирило не вказує на літературні джерела ідеї будівництва майбутнього сімейного затишку, проте можна припустити, що він почерпнув її в домашній бібліотеці графині, у якій було чимало романів. Наприклад, схожий рецепт виховання «ідеальної» дружини запропонував Ж.-Ж. Руссо в педагогічному романі «*Émile ou De l'éducation*». Можна помітити показове обмеження освіти для жінок в обох текстах. У Т. Шевченка гувернантка Магдалена та управитель Кирило навчають Марисю лише читати по-польськи та по-російськи. Така скромна програма навчання кореспондує зі взірцем жінки, який французький мислитель утілює в образі Софії: «Розум Софії приємний, хоча й не блискучий, ґрунтовний, але й неглибокий; [...] адже вона досягнула певного розвитку не шляхом читання, а через бесіди з батьком і матір'ю, шляхом роздумів та спостережень, які їй удалося зробити у своєму тісному світі» [367, с. 600]. У такому ж тісному «камерному» колі замкнена й обраниця Кирила. Її образ знеособлений (зазначено лише, що вона красива та розумна дівчина), окреслений пунктирними лініями, а її характер, як і ставлення до педагогічного проекту майбутнього чоловіка – волинського Пігмаліона – автор зовсім не описує.

Спільно зі своєю духовною наставницею Магдаленою Кирило успішно проводить власний педагогічний експеримент, проте не в змозі захистити себе і свою наречену від свавілля графа Болеслава. Така «патова ситуація» спо-

нукає Кирила приєднатися до розбійницької ватаги. Т. Шевченко акцентує неусвідомленість і нерозуміння цього непоправного вибору третього шляху, який перекреслює для молодого людини шлях повернення до чесного життя християнина: Кирило нехотючи піддається на умовляння розбійників у корчмі. Цей несподіваний вибір, а також ненавмисне вбивство Болеслава подібні до того жеребу, який випадає Джону Бартону на засіданні профспілки. Кирило та Джон є жертвами трагічних обставин, які письменники виводять не з природного наслідку несправедливих суспільних норм, а вважають результатом необдуманого та нерозважливого рішення стати бунтівником через брак справжньої християнської віри та покори.

Дещо подібні між собою й образи Мері та Марисі, які стають об'єктами домагання дворян. Письменники зауважують соціальну межу між дівчатами-простолюдинками та їхніми залицяльниками, яку перші не хочуть помічати. Для графа Болеслава і фабриканта Гаррі Карсона захоплення юнками – це лише миттєвий епізод, один із багатьох; адже вони не збираються ризикувати своїм блискучим майбутнім. Охоче приймаючи знаки уваги від Гаррі, Мері Бартон тішить себе думкою, що невдовзі зможе стати місіс Карсон, провадити заможне життя та забезпечити батька [536, р. 78]. Щоправда, на відміну від Марисі, Мері вчасно зрозуміла нездійсненність своїх мрій: дівчина знаходить у собі мужність різко обірвати стосунки з молодим фабрикантом і відвернути нещастя, що спіткало наречену Кирила. Трагічна доля покритки Марисі близька до теми зведення сільської дівчини представниками вищих соціальних прошарків, засвідченої як у поетичних творах Т. Шевченка – поемах «Катерина», «Слепая», «Відьма», «Марина», так і у прозових – повістях «Наймичка» та «Капитанша». Показово, що наречена Кирила зображена в повісті не як жертва насильства, а як обдурена паном дівчина. Автор жодним чином не виправдовує Марисю – навіть її колишній наречений не має що відповісти, коли вона слізно благає прощення.

Аналізуючи моральну основу згаданої вище повісті «Michael Kohlhaas...» Г. фон Кляйста, фінський літературознавець Т. Куннас зауважує,

як автор розгортає дидактичний дискурс, виходячи з християнських засад правосуддя [242, с. 108]. Трактатування перетворення кріпака Кирила та Джона Бартона на злочинців також уписується в висновки цього вдумливого розбору авторської моралі німецького романтика. Осуд злочинців у повісті «Варнак» Т. Шевченка та романі «Mary Barton...» Елізабет Гаскелл ґрунтується на християнському усвідомленні меж добра та зла. Зло, яке зароджується в серцях розбійників, спрямовується нібито на досягнення добра – Кирило грабує багатих і віддає гроші бідним, у революційний «монетарний» спосіб вирішуючи проблему достатку нижчих соціальних верств. У романі Елізабет Гаскелл раптовий спалах люті чартистів через нерозважливий вчинок молодого фабриканта виливається в розроблення терористичного акту з метою залякування власників заводів і підвищення зарплатні робітникам. Як бачимо, зло в обох випадках використовується для досягнення добра, що, за християнськими канонами, є неприпустимим, бо нівелює ідеї любові, гуманізму й всепрощення та підмінює сутність справжнього християнства.

Як ішлося вище, популярність розбійницького роману з паралельним поширенням «розбійницької теми» в європейських літературах розпочинається з наслідування драми Ф. Шиллера «Die Räuber». Як влучно зауважив І. Дзюба, Т. Шевченка зближує з Ф. Шиллером віра в здатність людини до морального переродження-відродження. Вчений зауважує в українського письменника «шиллерівсько-шевченківський» «перехід від героїзації кривавого месництва («Розбійники» і «Гайдамаки») до мотиву розчарування персонажа в «благородному розбійництві» як способі відновлення світової справедливості» [142, с. 265]. Додамо, що цей перехід завершується мотивом каяття колишнього розбійника-вбивці в аналізованих творах Елізабет Гаскелл і Т. Шевченка.

Не можна оминати ритуальної основи індивідуальних бунтів Джона Бартона та Кирила, які включені в системи спротиву чартистської спілки та розбійницького загону. Антрополог Н. З. Девіс, з'ясовуючи першопричини релігійних бунтів супроти католицької церкви та протистояння між католи-

ками і протестантами у Франції XVI ст., виокремлює й несподівані чинники для повстання, як-от відчуття в тих чи тих спільнотах потреба очищення суспільства від бруду, який «уособлюють» релігійно-ідеологічні супротивники. Юрба, об'єднана спільними переконаннями, перебирає на себе функції офіційної церкви (бо проповідує істинну віру), влади (здійснює функцію підтримання єдності суспільства) та суду (очищає суспільство від його неприйнятних членів – злочинців і порушників істинного закону) [513, р. 65]. Також важливим чинником була легітимізація бунту через участь у ньому (колишніх) представників світської чи церковної влади – їхня присутність позірно додавала правової вагомості спротиву. Н. З. Девіс заперечує міф про брак чіткої організації загонів бунтівників, навпаки – для акцій насилля характерна послідовна спланованість [513, р. 88–89]. Важливою тут є чітка усвідомленість гонителями загрозової Інакшості переслідуваних, яка базується на визначених ідеологічних засадах – у випадку Н. З. Девіс – релігійних. Відтак дослідниця робить парадоксальний висновок, що історична дистанція між обрядами очищення в племенах первіснообщинного ладу та сучасними масовими вбивствами на релігійному ґрунті не послаблює їхньої подібності.

Аналогічно до описуваних вище релігійних заворушень, бунти, в яких беруть активну участь Джон Бартон і Кирило, не належать до надзвичайних суспільних феноменів. Відчуття маргіналізованості в статусі вигнанців спонукало до пошуку форми протистояння зі суспільством, у якому вони не мають можливостей реалізуватися як повноправні громадяни. Такою формою стало долучення до чартистської організації та розбійницького загону, де обидва чоловіки здобувають успіх та набувають авторитету. Перебирання функцій влади та суду є закономірним для функціонування незаконних організацій як альтернативної форми спільноти – «держави в державі». Учасники потаємних спільнот не уникають імітації функцій церкви. Так, інверсією урочистого богослужіння є бенкети ватаги Кирила біля християнської обители: «Освещал я их белыми восковыми свечами, тут же, в Китаевской обители, приготовляемыми для Киево-Печерской лавры. Устирал я эти мрачные пе-

щери дорогими коврами, шалями и аксамитом. Шумно! весело было!» [465, т. 3, с. 142]. Елізабет Гаскелл називає священнослужителів серед тих, кого робітники вважали своїми опонентами, поряд із парламентарями, суддями та роботодавцями [536, р. 82]. Таким чином, чартисти вимушено протиставляють себе всім легітимним і авторитетним у вікторіанському суспільстві структурам, щоби через самоідентифікацію та маргіналізацію досягнути мети.

Спонтанне об'єднання людей, готових виступити проти закону, проковується, на думку представників аналітичної психології, певними кризовими станами, до яких належить й економічна депресія та соціальна несправедливість. Такі ситуації завжди спричиняють появу в суспільстві великої кількості мінливих, розрізнених, відчужених, занепокоєних, безвладних і пригнічених людей. Криза викликає масову реакцію у вигляді своєрідної «психічної епідемії» в формі месіанського руху, який очолює харизматичний і всевладний лідер, що роздає своїм прихильникам обіцянки втілити власну утопічну програму [322, с. 66].

Саме такими харизматичними лідерами в своїх організаціях є Джон Бартон і Кирило. Свідченням впливу Бартона є те, що на зібраннях профспілки він, як правило, головує, а у 1839 р. його висувають делегатом чартистів для вручення хартії парламентарям<sup>42</sup>. Кирило вже через місяць після приходу до лав розбійників очолює ватагу, швидко її розширює та дисциплінує, перетворюючи з невеликої банди на регулярну міні-армію, якою керує незгірш умілого полководця. Популярність ватажка серед простолюду на Волині та Поділлі настільки висока, що його особа набуває робінгудівського ореолу безкорисного месника та благодійника, який впевнений у підтримці місцевого населення та відданості побратимів.

Трагедію Джона Бартона часто розглядали тільки в соціальному контексті, без урахування того християнського підґрунтя, яке вклала письменниця в його образ. Мотив метаноїї – глибокого та щирого розкаяння – надзви-

<sup>42</sup> Цей захід відомий в історії під назвою загальнонаціональне зібрання (Національний конвент) чартистів, куди потрапило лише 53 представники – найавторитетніші репрезентанти інтересів робітників у країні [595, р. 23–24].

чайно зближує цей образ із образом варнака Кирила. На смертному одрі в останньому своєму зізнанні Бартон чітко ретранслює погляди Елізабет Гаскелл, окреслені в передмові. Спершу Джон зауважує, що його пошуки істинного шляху в житті були непростими через брак будь-якої освіти. Читання Біблії мало позитивний вплив, але відсутність реальних життєвих прикладів для підтвердження християнських постулатів зароджує в серці робітника зерно невіри. Останньою краплею стала голодна смерть його сина, яка впевнила Бартона в тому, що в жорсткому суспільстві неможливо жити за євангельськими законами.

Не будучи готовим йти на компроміс із совістю, Кирило вирішує покинути свою ватагу й добровільно стати каторжником, але ненавмисне вбивство графа під час самозахисту – його перше й останнє душоубство – перекреслює намір безкровно розпрощатися з розбійницьким ремеслом. Чоловік розглядає цю випадковість як Божу кару за гріхи й відчуває через вчинене вбивство страшні муки каяття. На відміну від Джона Бартона, розбійник Кирило не розплачується за злочини власним життям – навпаки, відбувши сувору каторгу, він адаптується на чужині й навіть успішно використовує колишні управлінські навички [465, т. 3, с. 122].

Як бачимо, ні Елізабет Гаскелл, ні Т. Шевченко не пропонують успішних версій повторної інтеграції персонажів у суспільство. Джем Вілсон не може повернутися до звичної праці, хоча суд його виправдав – клеймо в'язня намертво пристало до несправедливо звинуваченого й він стає парією для робітників. Тож Вілсон вимушено емігрує з родиною до Канади. Так само не планує повертатися в рідні місця Кирило, хоча термін відбуття заслуженого покарання давно минув. Добровільне вигнання персонажів дозволяє авторам «заморозити» вирішення непростих конфліктів, які призвели до соціальної помсти.



#### 4.2.2. Типологія мотиву соціальної стигматизації в повісті «Наймичка» Т. Шевченка та романі «Ruth» Елізабет Гаскелл

Перший відомий прозовий твір Т. Шевченка – повість «Наймичка» (1852-1853), як відомо, був написаний за фабулою однойменної соціально-побутової поеми (1845), щоправда, із незначними сюжетними змінами. У шевченкознавстві досліджено можливі джерела повісті [398], інтертекстуальні співвідношення між однойменними поемою та повістю, а також близькою за тематикою поемою «Катерина» [215; 216; 437], специфіку образотворення [309; 292], міжтекстові зв'язки повісті з Біблією, повістю «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка та творами М. Гоголя [70, с. 145–156], мовні особливості тексту [9], естетичні засади твору [404] і навіть зроблено спроби переглянути хронологію послідовності написання поеми та повісті [437; 148].

Актуальним видається типологічне зіставлення повісті «Наймичка» та роману «Ruth» (1853) Елізабет Гаскелл з огляду на те, що в тексті англійської письменниці, який вийшов друком у трьох томах майже водночас з написанням «Наймички», також актуалізується тема зведениці.

Під час аналізу поетикальних і жанрово-стильових особливостей роману «Ruth» Елізабет Гаскелл дослідники акцентують увагу на специфіці конструювання образу покритки та реінтерпретації мотиву пропашої жінки. Звернення до цього мотиву присутнє в творчості й інших письменників вікторіанської епохи – Ч. Діккенса та Т. Гарді, але Елізабет Гаскелл спробувала з'ясувати причини різного сприйняття покриток громадою, а падіння головної героїні пояснює її наївністю та довірливістю [533, р. 18]. З'ясовано, що Елізабет Гаскелл активно розробляє мотив пропашої жінки й у романах, які передували «Ruth», навіть висловлено припущення, що повернення до нього могло мати й біографічні підстави: на момент публікації роману двом із чотирьох доньок авторки виповнилося 16 і 19 років [606]. Літературознавці виділяють «соціологічний» інтерес, який спонукає письменницю дослідити соціальні, економічні та правові інституції вікторіанського суспільства, що по-

слідовно «доводять вину» обдуреної покритки й певним чином «легітимізують» її незаконнонародженого сина [571, р. 198]. Трагедія Руфі також пояснюється специфікою творення її гендеру: вона надто пізно усвідомлює себе жінкою й саме тому легко піддається обману [528]. Не зовсім однозначно трактується поведінка кривдника Руфі – містера Беллінгема, котрий замість найжорсткішої критики здобувається в тексті лише на те, щоб бути образом зіпсутого сліпою материнською любов'ю джентльмена. Тож трагічна історія сироти Руфі є чимось на зразок роману антивиховання: її «падіння» представлене як наслідок відсутності відповідного виховання та освіти [597, р. 21–22].

Виокремлюючи в досліджуваних творах жанротвірний мотив соціальної стигматизації, керуємося класичним його визначенням: стигматизація – це стійке «прив'язування» стереотипів (соціальних стигм) до певних людей (представників націй або етнічних груп, окремих професій і занять). Соціальну стигматизацію досліджував американський соціолог Е. Гоффман, який фактично першим теоретично обґрунтував поняття «стигми» як процесу формування соціальних клейм та їхнього широкого побутування серед загалу. Повість «Наймичка» Т. Шевченка та роман «Ruth» Елізабет Гаскелл демонструють один з найпоширеніших типів стигми – репутаційну стигму, яка ґрунтується на уявленнях про негідну поведінку жінок, що народили позашлюбних дітей.

Визначаючи найпоширеніші види стигм, Е. Гоффман називає три великі групи: перша пов'язана з фізичними вадами, друга – з наявністю індивідуальних вад, третя – «ярлики», які часто передаються по спадковості та стосуються негативної рецепції інших рас, національностей і релігій [541, р. 14]. Саме соціальна безпорадність покриток провокує негативне ставлення до них: покритка є баластом для суспільства, тому її сприймають з такою ж відразою, як і людей з обмеженими фізичними та психічними можливостями. Водночас порушення покриткою визначеної нормативної поведінки жорстко засуджується й карається показовою соціальною обструкцією.

Стигматизовані за певною ознакою люди належать до меншості, яку принижують, намагаються уникати в повсякденному спілкуванні. Вважається, що стигматизовані не можуть виконувати адекватно ті професійні обов'язки, які виконують «нормальні» люди: стигма впливає не лише на сприймання, а й на очікування – від стигматизованої людини, як правило, не чекають позитивних результатів роботи чи успішного підтвердження її досвіду або таланту. Стигматизовані знають про те, як їх сприймають, і постійне відчуття власної неповноцінності впливає на їхнє самосприйняття та світобачення.

З'ясовуючи соціальні причини стигматизації, науковці вказують на необхідність самозбереження суспільства: правильна поведінка є бажаною і часто винагороджується, а от відхилення від умовних норм викривається, переслідується та клеймується як загроза для більшості [431, с. 33]. Вбачаючи у викривленні загальноприйнятих законів і правил (правових, релігійних, моральних) небезпеку для суспільної цілісності, переслідування стигматизованих часто набуває форм дискримінації та расизму.

Стигматизація покриток є похідною від стигм, якими «оцінюють» повій – продажність, нерозбірливість у стосунках, підступність, нечесність, злодійкуватість тощо. Не дошукуючись соціально-економічних причин їхньої поведінки та покладаючи вину за їхній недвозначний соціальний статус виключно на них самих, суспільство розглядає повій як «офірних козлів» [54, с. 630]. Покритки «перебирають на себе» невластивий їм набір оціночних суджень оточуючих: їх вважають жінками легкої поведінки, що порушують суспільні закони; вони належать до альтернативної сімейній і релігійній моралі меншості. Зведениці змушені спокутувати вину суспільства, яке не здатне їх ні зрозуміти, ні пробачити, не кажучи вже про правовий захист. Спілкування з такими особами вважається неприйнятним для репрезентативних представників суспільства, проте воно «дозволене», як влучно зауважив Е. Гоффман, іншій маргіналізованій меншості – представникам богеми: художникам, непрофесійним філософам, письменникам і акторам, які також стигматизовані,

тож жінка легкої поведінки почуватиметься в їхньому товаристві невослідженою [541, р. 40]. Таким чином, можна виокремити групу людей, які в певний момент здатні стати на бік стигматизованого та зрозуміти його проблеми і переживання без додаткової хибної інтерпретації.

Героїні творів Т. Шевченка та Елізабет Гаскелл потрапляють у подібні життєві ситуації та постають перед проблемами свого нового стигматизованого «я», яке невіддільне від негативної рецепції покритки в патріархальному суспільстві. Їхні найголовніші «ярлики» – незаконно народжені діти – стають випробуванням, яке обом жінкам вдається пронести з гідністю. І Руф, і Лукія присвячують власне життя своїм дітям, реінтегруючись у суспільство. Автори підкреслюють, що це болісне повернення не було б можливим, якби не особлива стоїчна вдача жінок-матерів. Як видається, авторська інтерпретація обох покриток максимально наближена до сакрального статусу святих мучениць.

Українські громади дуже суворо дотримувалися жорстких правил патріархального звичаєвого права. Проти покриток широко застосовувалися морально-психологічні та фізичні репресії, їх маргіналізували та обмежували соціальну комунікацію [207, с. 198]. У такий спосіб пропагувалося дотримання вимоги суспільної моралі – збереження цноти до шлюбу, а також підтримувалося відповідне статеве виховання в родині, оскільки неслава «покривала голову» й батьків. Покриток фактично позбавляли будь-якого соціального статусу та перетворювали на парій [275].

Дослідники повісті «Наймичка» Т. Шевченка зауважують, що автор в особливий спосіб конструє центральний образ твору – жінка-покритка після завданої кривди, підлого обману та знеславлення знаходить у собі сили не зламатися під гнітом обставин – вимушеного залишення рідного села та батьків – і повністю віддається вихованню дитини. І. Франко, розгортаючи у своїй габілітаційній промові тему автентичності мотиву анонімного виховання власної дитини, переконливо обґрунтовує її оригінальність. Полемізуючи з лексикографом К. Шейковським щодо вигаданості та надуманості мотиву

підкидання дитини чужим людям, учений чесно зізнається, що не може привести жодну паралель з відомих йому творів світової літератури, яка могла б наштовхнути Т. Шевченка на ідею цього драматичного сюжету. В той же час літературознавець відкидає цитовану ним версію М. Петрова з «Очерков истории украинской литературы XIX столетия» щодо можливого впливу «Романсу» («Под вечер, осенью ненастной...») О. Пушкіна, й справедливо вбачає спільність творів українського та російського письменників лише в різній розробці поширеного мотиву підкидання дитини під чужий поріг [437, с. 467].

Науковці спостерегли агіографічність сюжету повісті «Наймичка», зокрема його схожість на сюжет християнської легенди «Про Костянтина та його матір Єлену» та її переробки під назвою «Житие святого равноапостольного царя Константина и святой матери его Елены» з відомих «Житий Святых» Дмитра Туптала (Ростовського), хоча фактичних прикладів рецепції конкретних агіографічних творів у творчості Т. Шевченка зауважують небагато. Зокрема, О. Кулікова аргументує те, що «Наймичка» є майже зразком жанру агіографічної повісті з виразним бароковим мотивом самопожертви головної героїні, який наближує її до образу Пресвятої Богородиці – взірця материнської жертвності в християнській традиції [237, с. 50]. Таке орієнтування на образ Богородиці часто зустрічаємо в шевченкознавчих працях під час аналізу жіночих персонажів у творчості письменника.

Важко погодитися з думкою, що Т. Шевченко «годен трактувати як покритку саму Діву Марію» в своєму захопленні сердечними поривами, які й призводять у підсумку до того, що дівчина стає покриткою [427, с. 72]. Навіть якщо поет і дозволяв собі в приватних розмовах такі паралелі, то це, з огляду на специфіку його жіночого образотворення в ряді поетичних творів, не є епатажним проявом атеїзму чи цинізму. Радше навпаки – в концепції жіночої долі Т. Шевченка й, зокрема, в її трагічному вимірі, покритка лише тоді стає рівною Богоматері, коли покійно проносить свій хрест крізь життя, як у випадку з Ганною з поеми «Наймичка» та Лукією з однойменної повісті. Діва Марія смиренно та покійно сприймає свій важкий жереб – стати свідком мо-

рдування Сина, Його смерті та Воскресіння, подальшої розлуки з Ним, як виконання Божої волі. Власне наймитування заради сина та перекреслення власного життя можна протиставити згаданому вище «Романсу» О. Пушкіна, де покритка вночі підкидає дитину під двері чужої хижі, не маючи на меті спостерігати далі за її долею, та йде геть – вочевидь для того, щоб спробувати жити далі без болісної стигматизації. Шевченкова покритка жертвує власним благополуччям, вона навіть у хвилю розпачу здатна обдумано обрати для свого сина прийомних батьків, а згодом прийняти непросте рішення стати наймичкою та мати змогу бути разом з дитиною.

В одному з епізодів повісті Т. Шевченка недаремно згадується християнський взірець трансформації та росту від блудниці до святої – Марія Єгипетська, яка вважається прикладом християнського покаяння. Яким нарікає на уланів, які четвертий рік стоять в селі, – вже «покрили» третю дівчину. Його дружина безапеляційно підтакує: «Так, Якиме, так. Вечная наруга. Вечное проклятие на земли. А на том свете что? Огонь неугасимый! Сказано – блудница!» [465, т. 3, с. 85]. Дружина Якима репрезентує народну думку про ті «заслужені» муки, які очікують грішниць-покриток: довічна ганьба на землі, вічні муки в пеклі, й озвучує згаданий вище аспект стигматизації – ототожнення з повіями. З такою позицією цілковито незгодний її чоловік, він наводить приклад з популярної богословської літератури (зі згадуваних вище «Житий Святых» Д. Туптала): оповідь про життя Марії Єгипетської, яка під впливом видіння Богородиці перестає бути розпусницею і провадить побожне аскетичне життя в Йорданській пустелі. Ця згадка про Марію Єгипетську одразу переконує Марту, що благочестиве життя може врятувати від пекельних мук. Яким розраджує і Лукію, яка гірко плаче під час цієї розмови – вона ж лише чесна московка (дружина військового), яка поховала свою дитину, а не збезчещена покритка, якій слід вимолювати свій гріх.

Як і в повісті Т. Шевченка, у романі «Ruth» Елізабет Гаскелл актуалізовано не так мотив зваблення простої дівчини дворянином (образ спокусника взагалі не є головним в обох текстах), а мотив материнської самопожертви

заради життя своєї позашлюбної дитини. У цих творах взагалі відсутні сцени обдурення та зваблення дівчат – авторам більше йдеться про майбутню соціалізацію зраджених самотніх жінок.

Для реалізації мотиву материнської самопожертви англійська письменниця наділяє центральний персонаж роману – Руф – рисами Марії Магдалини. Показовою є схожа на діалог Якіма та Марти суперечка про переступ Руфі між її наймачем Бредшоу та пастором Бенсоном. Містер Бредшоу переконаний: здійснивши одного разу гріх, Руф порушила суспільну мораль і звичаї, які були колись встановлені, і сьогодні прописані чіткі правила, як чинити з такими грішними жінками, як вона. Як роботодавець, він обурений тим, що, приховавши «жахливу» правду про своє минуле, Руф могла погано впливати на його доньку Джеміму. Отже, Бредшоу, як і Марта, погоджується з думкою загалу про те, що колишня поведінка дівчини є вічною плямою на її репутації до кінця життя, а сама вона заслуговує на те, щоб її зневажали й переслідували – так, як це було з давніх-давен. Бенсон, як і Яким, намагається заперечити, знайшовши прямі паралелі з християнською історією. Він порівнює сумну долю Руф з життям Марії Магдалини [535]. Високошанований у традиції Західної церкви образ Марії Магдалини є не історичним, а збірним з трьох новозавітних персонажів – Марії з Магдали, з якої Ісус Христос виганяє сім бісів і вона після чудесного зцілення стає першим свідком Його воскресіння; Марії з Віфанії, сестри Марфи і Лазаря; безіменної грішниці, котра омиває ноги Христа слізьми, покриває їх поцілунками та змащує миром. Значно пізніше, починаючи з епохи Середньовіччя, відбувається об'єднання трьох образів в один, «віднайдення» мощей Магдалини в одному з французьких абатств і подальше тривале образотворення найвідомішої жінки-грішниці в християнській агіографії [132, с. 40–45].

Порівняння Руфі з Марією Магдалиною цікаве ще й у тому плані, що в уявленні пастора Бенсона до цього взірця християнської покути не міг не додатися й образ Марії Єгипетської. Дослідники агіографічних писань про Марію Магдалину чітко визначають час, коли первісний життєпис про вірну

послідовницю Ісуса Христа, створений у Візантії (так зване *vita eremitica* (відлюдницьке життє)), почав «підганятися» безпосередньо під відомі факти біографії Марії Єгипетської. Цікаво, що щонайперше запозичується факт стигматизації – заняття проституцією до християнського навернення та подальшого щирого покаяння. Цей варіант життя Марії Магдалини швидко поширюється в Європі, а в Англії був уже відомий з середини IX ст. [496, с. 49–50]. Тож є підстави вважати, що пастор Бенсон апелює до загальнопоширеної біографії Марії Магдалини в модифікованому варіанті.

Отже, постаті Марії Єгипетської та Марії Магдалини набувають єдиних ознак архетипного образу грішниці, яка щиро розкалася, а її подальше праведне і смиренне життя набуває рис побожної святості. Таке архетипне втілення образу святої грішниці зустрічається й до художньої інтерпретації в творах Т. Шевченка та Елізабет Гаскелл. Так, за спостереженням сучасних науковців перед початком Реформації в інтелектуальних дискусіях богословів щодо історичності постаті Марії Магдалини превалювала не так її відповідність історичним текстам, як архетипний образ, втілений у символі [195, с. 214]. Так само і в образах Лукії та Руфі вбачаємо архетипне відображення образу святої грішниці. Водночас не можна не звернути увагу на інший невіддільний елемент цих літературних героїнь – образи-характери дітей.

Покритки зі своїми дітьми є іконографічним образом, надзвичайно давнім і одним з найбільш поширених архетипів – архетипом Великої Матері з Немовлям. О. Ранк і Дж. Кемпбел виокремлюють п'ять складових у світовому мотиві вигнання немовляти, який розгортається в безлічі сюжетів: 1) немовля є дитиною божественних батьків або сином божества та земної дівчини; 2) його народження супроводжується важкими обставинами як наслідок злого умислу самого батька або його заміни; 3) немовля залишають напризволяще або змушують рятуватися втечею – як окремо, так і з матір'ю; 4) відкинуте дитя рятує або тварини, або прості люди – як правило, селяни; 5) зрештою, герой після досягнення зрілості повертається на батьківщину й або скидає власного батька та займає його місце, або примирюється з ним і заве-



ршує його справу [244, с. 55–60]. Така схема майже повністю відображена в «Наймичці» та «Ruth» за винятком останнього компонента – в обох текстах смерть головних героїнь завершує сюжет, але ця смерть не перекреслює сподівання на кращу долю осиротілих дітей, яким гарантовано належне місце в суспільстві, заслужене самовідданою працею матерів. Незаконнонароджені діти в творах Т. Шевченка та Елізабет Гаскелл є нащадками поважних дворян, але покинуті напризволяще зі своїми бідолашними матерями. Матері не застаються там, де їх було зваблено – вони починають нове життя на новому місці.

Гріхопадіння в обох текстах розглядається не як результат негідної поведінки чоловіків, а радше як закономірний фатальний наслідок наївності та довірливості головних героїнь. Тож набуття жінками-покритками рис святості після довгого стражницького життєвого шляху не є отриманням нового статусу, а відновленням перед смертю status quo. Автори вибудовують справжнє руссоїстське протистояння між «дітьми природи» та представниками міської цивілізації: з одного боку – сільські дівчата, з іншого – молоді дворяни. Цей конфлікт світоглядів призводить до трагедій – молоді жінки змушені відтепер забути про своє досі безпечне існування та жити в побоюванні, що їхню таємницю буде кимось викрито. Зрештою, у романі англійської письменниці описано і жахливий момент викриття Руфі та подальшу обструкцію бідолашної матері.

Моральна чистота та чесність стають прокляттям для Лукії, яка, будучи зачарована красою офіцера, з цілковитою довірою сприймає його оманливі обіцянки. Письменник підкреслює, що те «цивілізоване суспільство», яке репрезентує лицемір, не розуміє його ганебного вчинку, бо живе за тими ж «законами»: «А между людьми более или менее цивилизованными это вещь самая простая. Это все равно, что взять и не отдать» [465, т. 3, с. 74].

Таке ж розчарування спіткає Руф, яка, як і Лукія, стає жертвою обману через власну довірливість і відсутність будь-яких уявлень про можливі небезпеки, що чекають на невинну та самотню дівчину в жорстокому світі.

Елізабет Гаскелл підкреслює, що, якби сирота отримала відповідне практичне виховання, вона б була більш обережною: «Вона була надто молодою, коли померла її мати, тож не мала від кого отримати будь-які застереження або поради щодо особливостей жіночого життя, адже, певна річ, мудрі батьки завжди прямо говорять про те, що за своєю глибиною і силою не може бути висловлене словом...» [535].

Т. Шевченко та Елізабет Гаскелл намагаються вибудувати індивідуальні ситуації спасіння покриток через виховання дітей і служіння людям, дозволивши їм уникнути публічної стигматизації. Лукія вигадує «легенду» про те, що вона – вдова-«московка», тим самим провокуючи не огиду, а викликаючи співчуття. Т. Шевченко також підкреслює толерантність Якіма та Марти, які, не бажаючи ятрити душевні рани наймички, не розпитують нічого про її минуле життя: «Поклон вам, грубые, простые люди! Вы бы своими расспросами заставляли ее врать и, значит, вдвойне страдать, потому что она не рождена была выдумывать небывалые исповеди своего сердца» [465, т. 3, с. 74]. Д. Козій виокремив три жіночі іпостасі Шевченкових персонажів – наймичка (з однойменних поеми та повісті), Алкідова мати з «Неофітів» та відьма з однойменної поеми. Образ наймички, на його думку, втілює Шевченкове бачення людини – людини, здатної на подвиг, яка має волюву спрямованість на реалізацію етичних цінностей. Наймичка черпає свою наснагу з власної героїчної любові до сина й здатна нею щедро обдаровувати оточуючих. Як спостеріг дослідник, зберігання людської гідності та здобуття глибокої пошани від людей можливе тому, що покритка не знає почуття відчуження [218, с. 5]. Лише на смертному одрі Лукія відкриває синові найбільшу таємницю, яку оберігала все життя. Зрозуміло, що якби подружжя Гирлів знало правду про трагедію наймички, це б, попри чесну працю та служіння, неминуче привело до її вигнання та й відобразилося на ставленні Якіма до названого сина. У повісті особливо підкреслено негативне ставлення козака до росіян, зумовлене одним побутовим випадком: коли Яким торгував у Москві цукром, його обікрали й обдурили (Т. Шевченко зауважує, що таке «братсь-

ке» ставлення росіян до українців є буденним і звичним явищем) [465, т. 3, с. 64]. Козак не терпів навіть згадок про росіян, тому навряд чи з такою любов'ю ставився б до Марка – «плоду кохання» російського офіцера та Лукії.

Брат і сестра Бенсони також вигадують «легенду» про вдівство Руфі, намагаючись відгородити її від людського осуду, знущань і обструкції. Цей задум, за розсудливим переконанням Бенсона, мав також вберегти молоду матір від можливого перетворення її любові до дитини в ненависть [535]. Містер Бенсон обґрунтовано побоюється, що для Руфі дитина може стати об'єктом гніву не лише через те, що хлопчик є причиною її страждань, а й тому, що саме суспільство підживлює відповідне ставлення до незаконнонароджених. Відповідно, стигматизація Леонарда стала б «генетичною» – передалася від матері-покритки, з моменту народження дитину б маргіналізували, відсунули на узбіччя та визначили цим її майбутню життєву програму. Усвідомлюючи ризики ідентифікації та подальшого стигматизування в патріархальному суспільстві, де є тривкими стереотипи негідної поведінки покриток і упереджене ставлення до їхніх дітей, Лукія вигадує, що її дитина померла.

Показовим є те, що письменники в однаковий спосіб показують реєкцію «нових облич» в церковних громадах – відносно закритих спільнотах, де всі про всіх все знають, а до чужих людей виявляють підвищений інтерес і настороженість. Так, перші відвідини Руф'ю церкви Бенсони зі зрозумілих причин вважають справжнім випробуванням – парафіяни одразу звернуть увагу на неї й почнуть обговорювати її «біографію». Т. Шевченко схоже описує перші відвідини Лукією недільної відправи в сільській церкві під час великого свята. Парафіяни жваво починають допитуватися один одного про неї, а пізніше в селі ще довго обговорюють молоду жінку.

У своїх творах Т. Шевченко та Елізабет Гаскелл піддають покриток ще одному випробуванню: жінки знову зустрічаються зі своїми звабниками. Привертає увагу те, що автори майже однаково зображають містера Беллінгема і уланського офіцера – обидва чоловіки так і не позбулися самолюбства, безвідповідальності та зневаги до соціально нижчих за себе. Показово, що

спокусники воліють продовжити стосунки з покинутими жінками, не відчуючи за собою жодної провини (не могли ж вони зашкодити власній кар'єрі, одружившись з простолюдинками).

Наївна Лукія починає вірити офіцерові й ладна забути всі кривди, зруйноване життя, пробачити смерть батьків – рятує жінку лише переїзд уланів у сусідню губернію. Т. Шевченко наголошує, що навіть дияволу вдалося спокусити святого, тож немає нічого дивного у відсутності належного опору Лукії. Автор представляє можливі трагічні сценарії розвитку подій, якби щасливий випадок не усунув офіцера з хутору. Руф проявляє більше розважливості: зрозумівши, що Беллінгем не розкаюється в своєму злочині, не розуміє, що вона пережила і як існує зі стигмою, а хоче купити її прихильність за гроші, з обуренням відштовхує його.

Для збереження таємниць покриток і уникнення контактів із зовнішнім ворожим світом, письменники поселяють їх у закриті топоси. У такий спосіб актуалізуються мотиви щедрої природи, які Р. Барт влучно назвав кодом Едему [21, с. 405]. Головним субкодом у коді Едему в обох текстах є затишок – будинки Гирлів і Бенсонів стають топосами «раю на цьому світі».

Т. Шевченко показує камерний світ українського хутора, де життя тече рівномірно й циклічно, не змінюючись упродовж десятиліть. Єдине, що порушує ритм хутірського життя – це смерть або народження його мешканців, рідкісні відвідини чужинців, а також Різдвяні та Великодні свята. Святкуваннями Різдва та Великодня маркується прожитий відтинок часу, який у віддаленому від більших поселень місці набуває нового виміру.

Хутір багатого козака Якова Гирла, як зауважує письменник, розташований лише за п'ять чи дещо більше верств від села бідолашної покритки. Утім, ця незначна відстань стає справжнім проваллям між батьківщиною Лукії та її новим домом: жінці вдається прожити решту життя на хуторі, будучи невпізнаною. Автор підкреслює закритість світу хутора, його захищеність – він окопаний ровом, «прихований» вербою – та акцентує увагу на багатстві його «старозавітного» саду, який був закладений предками козака [465, т. 3,

с. 63]. Хутір уподібнюється неприступній фортеці, мешканці якої почуваються в безпеці та достатку, який дарує природа, і неухильно дотримуються довголітніх традицій і звичаїв.

Камерність, характерна для хутора Гирлів, присутня й у будинку брата й сестри Бенсонів. На відміну від козака Якова, Бенсони змушені заощаджувати та провадити економне життя. Незважаючи на ці обставини, їхній будинок є взірцем гармонії, чистоти та затишку [535]. Як і в повісті Т. Шевченка, тут використано образ саду, в якому будинок стає схожим на мініатюрну фортецю, оточену кам'яною стіною.

Отже, в повісті «Наймичка» та романі «Ruth» актуалізовано жанротвірний мотив репутаційної стигми. І Т. Шевченко, і Елізабет Гаскелл репрезентують одне з втілень мотиву порятунку матері з немовлям, яке тут модифікується в досконалий взірець материнської саможертвності. З метою підвищення статусу покриток, образи Лукії та Руфі наближено до сакрального образу християнських святих – після гріхопадіння своїм праведним і смиреним життям вони заслуговують на прощення.

### **4.3. Вікторіанський сенсаційний роман і повість «Несчастный»**

#### **Т. Шевченка: типологія жанру**

Доволі впевнено можна стверджувати, що повість «Несчастный» (1855) належить до найбільш недооцінених прозових творів Т. Шевченка. Можливо, частково це пов'язано з тим, що повість за життя письменника так і не була опублікована й, залишившись у чернетковому варіанті, побачила світ лише в 1881 р. у журналі «Исторический вестник». Проте вже перший публікатор повісті М. Костомаров у листі до редактора часопису «Русская старина» М. Семевського приділяє фабулі повісті з-поміж інших прозових творів Т. Шевченка найбільше місця та зауважує художню витриманість характерів, зворушливість сцен і надзвичайно захоплюючий виклад – на його думку, ці прикмети надали б творіві почесне місце поміж кращих доробків

сучасних письменникові белетристів [337, с. 609]. Щоправда, у вступній примітці до публікації М. Костомаров утримується від оцінок, апелюючи на томість до великодушного читача й просячи його пробачити великому поетові наявні текстуальні недоліки [231, с. 1]. Цікаво, що публікація прозової спадщини Кобзаря та перше знайомство читачів з його повістями почалися саме з цього першодруку повісті «Несчастный».

Сучасні дослідники зауважують, що ця Шевченкова повість є соціально-просвітницькою, в якій домінує авторська іронія, хоч її проблемно-тематичний зміст тяжіє до звичаєописової [70, с. 201; 71, с. 112]. Часто акцентується увага на тому, що твір піднімає проблему виховання та морального виродження в дворянському середовищі, антипедагогічні принципи виховання якого призводять до формування асоціальної особистості [141, с. 461]. Українські радянські шевченкознавці основною темою повісті «Несчастный» вважали гостре «викриття» кріпосницького суспільного ладу як системи, що «деморалізує» й «розбещує» поміщицький клас [203, с. 377] і наголошували, що повість є найяскравішою та найзавершенішою картиною його «гнилизни і розкладу» [235, с. 283].

Дослідницька увага до освітньої чи, точніше, антиосвітньої проблематики повісті заступає центральну, на нашу думку, тему твору – спробу аналізу російського провінційного дворянського середовища з жорсткою критикою його основних концептів: «сімейного вогнища», «ідеальної дружини», «слухняних діток» та «глави сімейства», тому що насправді вони є лише симулякрами. Проблема виховання провінційного молодого дворянина Іполита, який виростає морально-етичною потворою без жодних принципів, є другою – основна увага автора прикута до винуватиці появи такого нещасного – його матері Марії Федорівни. Неповторну індивідуальність головного персонажа повісті – поміщиці Марії Хлюпіної – зауважує Л. Кодацька. Дослідниця наголошує на тому, що цей образ є найвищим досягненням Т. Шевченка в прозі й «дає всі підстави думати, що довша робота поета в прозовому жанрі поставила б його нарівні з визначними прозаїками свого часу» [217,

с. 272]. Це спостереження вченої вважаємо цілком слушним, але воно потребує додаткового обґрунтування в компаративній площині. Про особливості виховання, а у дійсності – його відсутність, мовиться переважно мимохіть, бо основною дійовою особою є все ж Марія Федорівна. Таким чином, соціальна критика середовища, в якому можливе «народження» «нещасних», розкривається не через особливості антивиховання, а через здійснення матір'ю Іполита ряду підступних і жахливих злочинів. Дослідники зауважують, що Т. Шевченко в цій повісті виказує не лише вміння вибудувати динамічний сюжет з постійно підтримуваною інтригою, а й певне засвоєння поетикальних засобів романів Ч. Діккенса [70, с. 200; 71, с. 111]. Спосіб, в який реалізується в повісті соціальна критика – послідовний опис злочинних діянь головного персонажа – наближує роман не до пригодницького (авантюрного) жанру, де обов'язковою є героїзація одинака, який успішно здійснює свою сповнену небезпек і перешкод «місію», а до сенсаційного роману, в якому немає місця екзотиці та надзвичайним пригодам.

Жанровий різновид сенсаційного роману в англійській літературі набув популярності в 60-х роках XIX ст. Його появі передувало взаємопроникнення таких різновидів, як готичний роман, роман «срібної виделки», ньюгейтський і сімейно-побутовий роман, що привело до своєрідного синтезу в новому жанрі романтичної та реалістичної стильових манер. У жанровому різновиді сенсаційного роману можна вирізнити наступні жанрові маркери, які дозволяють говорити про його окремішність: жорстке поєднання романтизму та реалізму, увага до «дикого» побутовізму, мелодраматична, почасти детективна наративна техніка з майже необмеженим використанням ефекту напруження в сюжеті. У підсумку, сенсаційний роман є «цивілізованою», осучасненою та побутовою мелодрамою, але не готичною, з її надприродними явищами та демонічними силами, а з акцентом на особливому злочині, який не схожий на інші – своєрідний літературний компроміс між неймовірним і цілком достовірним [550, р. 16]. Особливий злочин повинен бути непересічним, «сенсаційним» за своїм задумом і реалізацією, але й також має

створювати ілюзію реалістичності та правдоподібності – тому здійснюється в звичайних маєтках, а не підземеллях середньовічних замків, монастирів чи соборів.

Автори сенсаційних романів стояли біля витоків літературного детективу – як, наприклад, В. В. Коллінз – автор «The Moonstone» («Місячний камінь») (1866) – роману, що традиційно вважається першим детективом в англійській літературі. Для сенсаційного роману, як і для детективного, характерним є мотив таємниці злочину. Цей основоположний жанровий мотив призвів до того, що деякі дослідники виокремлюють і роман таємниць. Наприклад, І. Качуровський, посилаючись на В. Шкловського, зараховує до цього жанру такі різножанрові прозові твори, як роман виховання «Jane Eyre» («Джейн Ейр») Ш. Бронте, соціальні романи «Little Dorrit» («Маленька Дорріт») і «Our Mutual Friend» («Наш спільний друг») Ч. Діккенса, сенсаційний роман «The Woman in White» («Жінка в білому») В. В. Коллінза, а також окремо виділяє родинний і кримінальний романи таємниць [198, с. 220–223]. В іншому значенні використовувала цей термін К. Тіллотсон: для позначення «найчистішого типу сенсаційного роману», яким уважала вже згаданий роман В. В. Коллінза [621, р. 70]. Тож інколи спостерігаємо вживання цього терміну як синоніму до сенсаційного роману. Однак сучасне літературознавство рідко послуговується терміном «роман таємниць», як видається, внаслідок його жанрової розмитості та нечіткості, оскільки домінантний мотив таємниці наявний у багатьох творах, починаючи від готичних романів Г. Волпола і закінчуючи постмодерними романами У. Еко.

Через наявність мотиву таємниці важливо не плутати сенсаційний та детективний романи, оскільки між ними є ряд принципових відмінностей: сюжет сенсаційного роману не є таким динамічним – часто письменники детально описують топоси повсякденності, зменшуючи тим самим оберти розгортання інтриги; зазвичай у сенсаційному романі відсутній слідчий-детектив (професіонал чи любитель) у прямому сенсі цього слова – розкриття злочину здійснюється учасниками таємничих подій чи зацікавленими особами; таєм-



ниця здійснення злочину, як і сам злочинець, часто відомі читачеві з самого початку, на відміну від класичного детективу, де особа злочинця і мотив злочину не відкриваються аж до фіналу; атмосфера таємничості позначена мелодраматичним ефектом (Т. С. Еліот); злочинець сенсаційного роману наділений рисами готичного лиходія – його протистояння зі світом є значнішим, аніж звичайне здійснення злочину, бо ґрунтується на винятковому випадкові – «сенсації» *sui generis* – супроти сімейних, моральних, релігійних та правових засадничих підвалин суспільства. Слід виділити й таку жанрову особливість сенсаційного роману, як творення антиподу вікторіанського образу ідеальної жінки – це агресивна та жорстока особа, майстерна в маніпуляціях і вчиненні злочинів. Таким чином, сенсаційний роман став окремим жанровим різновидом вікторіанського роману і є цікавим експериментом «примирення» реалістичної та романтичної тенденцій.

До чільних представників сенсаційного роману зараховують найперше двох письменників – В. В. Коллінза і Мері Е. Бреддон, які майже одночасно опублікували романи, що стали провісниками й архетипами нового жанру – згаданого вище роману «The Woman in White» (1859–1860) і «Lady Audley's Secret» («Таємниця леді Одлі») (1862)<sup>43</sup>. Сенсаційний роман був цікавим, зорієнтованим на масового читача і дещо несподіваним «вибухом» серед тогочасних прозових жанрів, ставши водночас і яскравим нагадуванням для реалістів про недавнє домінування романтизму.

Народившись з класичних зразків преромантизму та романтизму, сенсаційний роман був чи не першим успішним комерційним жанром – звісно ж, після тріумфальних соціальних романів і романів виховання Ч. Діккенса<sup>44</sup>. До Ч. Діккенса в 1860-х роках приєдналися й згадані автори сенсаційних рома-

<sup>43</sup> Окрім цих романів, які одразу після виходу в світ ставали надзвичайно популярними, до цього жанру відносять «Great Expectations» (1860) Ч. Діккенса, «East Lynne» (1861) Е. Вуд, «Wylder's Hand» (1864) Ш. Ле Фаню, «Griffith Gaunt» (1865-1866) Ч. Ріда та ін.

<sup>44</sup> Р. М. Гоув дотепно назвав Ч. Діккенса першим популярним «медіа-титаном», який успішно апробував усі цікаві сьогодишнім ЗМІ теми й орієнтувався на середньостатистичного англійця, який міг собі дозволити витратити шилінг на черговий роман або його серіальну частину. Ця популярність пояснюється тим, що персонажі письменника не були романтичними героями, які ніколи не зустрічаються в житті, а репрезентантами самих читачів [549, р. 62–65].

нів, які швидко завоювали популярність серед читачів. Таке сусідство першорядного письменника з представниками масової літератури не є дивним – без жодного перебільшення можна стверджувати, що автори сенсаційних романів були «нащадками» Ч. Діккенса.

Ч. Діккенс зробив чимало для популяризації нового романного жанру – наприклад, В. В. Коллінз був його учнем, співавтором і видавцем. Ч. Діккенс видавав частинами перший сенсаційний роман В. В. Коллінза «The Woman in White» у своєму літературному журналі «All the Year Round» та ще й дав йому високу оцінку [426, с. 109–110]. Цей роман був майже «діккенсівським»: Т. С. Еліот, спостерігши цю разючу спорідненість, відзначив лише різницю в створенні персонажів: у цьому, на його думку, Ч. Діккенсу не було рівних, а В. В. Коллінз був майстром сюжету та інтриги [476, с. 665]. Засвоєння та трансформація творчого стилю Ч. Діккенса Т. Шевченком призвели до такого ж «результату» – повість «Несчастный» є прикладом жанрового наближення не так до романів Ч. Діккенса, як до їхнього «продовження». Простежимо це, зіставивши повість з одним із класичних зразків сенсаційного роману – згаданим вище романом «Lady Audley's Secret» Мері Е. Бреддон, який з'явився друком пізніше.

Як зауважувалося вище, роман Мері Е. Бреддон «Lady Audley's Secret» належить до «канону» сенсаційного роману; цей твір є одним з найвідоміших у творчому доробку письменниці, яка працювала в багатьох жанрах (історичний та реалістичний роман, поезія, драматургія). Літературознавці постійно пропонують нові версії інтерпретацій «Lady Audley's Secret», намагаючись з'ясувати секрет його приголомшливого комерційного успіху та розкрити особливості художнього методу на той час ще зовсім молодій авторки-початківця. Слід зауважити, що після публікації роману з'явилися і захоплення, і суцільна критика – найперші зауваження стосувалися різкого перегляду авторкою стійких вікторіанських сімейних стереотипів, що проявилось в конструюванні центрального жіночого образу парвеню Люсі Одлі, колишньої служниці, яка стала дружиною аристократа. У центрі більшості сучасних

літературознавчих досліджень цей образ інтерпретувався здебільшого однаково: як феміністична опозиція до пригнобленого статусу жінки в патріархальному вікторіанському суспільстві [626]. Деякі феміністичні критики навіть вважають увесь текст метафорою чоловічого пізнання Іншої, яка становить йому значну загрозу [538]. Попри відсутність значних дискусій про жанрову приналежність роману, існують і спроби розглянути його як детектив зі значним впливом готичної поетики [499]. Також з останніх жанрологічних досліджень роману слід відзначити збірку праць про творчість Мері Е. Бреддон італійського літературознавця С. Томаюоло – вчений розглядає «Lady Audley's Secret» як складне жанрове парадигматичне утворення, що постало завдяки впливам трьох основних вікторіанських романних жанрів – готичного, детективного та реалістичного. Дослідник спостеріг використання в романі готики як пародійного прийому, на зразок того, який присутній у «Northanger Abbey» Дж. Остен, а також зауважив помічене ще першими критиками майстерне поєднання в образі божевільної жінки вікторіанської леді та готичної злочинниці [622, р. 25].

Сюжети повісті Т. Шевченка та роману Мері Е. Бреддон ґрунтуються на історіях жінок з «соціального дна», яким вдається зайняти місце на «вершині суспільства». Початкова історія життя Марії з повісті українського письменника є оповіддю про занедбану батьком-військовим доньку, яка отримує мізерну освіту, виростає в солдатських казармах та стає петербурзькою повією. Перед цим Марія була цивільною дружиною якогось дрібного службовця, який її фактично викупив у няньки, не вистоявши перед красою дівчини. Утім, після переїзду до столиці чиновник залишає дівчину напризволяще через нову службову поїздку.

Таку ж сумну передісторію дізнається й читач роману Мері Е. Бреддон, коли буде викрито справжню особу центральної героїні – леді Люсі Одлі. Вона виявиться донькою п'яниці, але їй, щоправда, пощастило закінчити школу. Пізніше єдиною мрією дівчини стає вигідний шлюб – частково це прагнення втілюється в життя, коли вона виходить заміж за закоханого в неї

корнета Джорджа Толбойза. Коли ж настає матеріальна скрута, Толбойз вимушено покидає молоду дружину з дитиною та їде до Австралії.

Як і Марія, Люсі розглядає заміжжя як засіб для втілення свого головного життєвого плану – назавжди вибратися зі злиднів. Обидві жінки з легкістю забувають про колишніх чоловіків і починають нове життя. Любов і кохання для Марії та Люсі – цілковиті дурниці, на які ведуться чоловіки, що стають заручниками вроді своїх молодих дружин. Виняткова зовнішність героїнь особливо підкреслюється авторами – це їхній скарб, який вони прагнуть дорого продати. Так, Т. Шевченко зауважує, що Марія «красавица на диво: не только что за писаря, хоть и за генерала, так не стыдно» [465, т. 3, с. 246]. Ангельська краса Люсі постійно підкреслюється в романі для контрасту з тими таємницями та злочинами, які вона чинить. З перших сторінок роману читач, без сумніву, розуміє, що за поштаттю чарівної господарки маєтку криється злочинниця, а Роберт Одлі крок за кроком віднаходить підтвердження її винуватості, щоб відкрити очі своєму дядькові. Ф. Моретті вбачає в цьому інтродуктивному представленні читачеві «легіону доказів» певну етичну мету – аргументувати те, що героїні є що приховувати. Однак (на відміну від детективного роману. – Д. Ч.) докази, які створюють моторошну та зловісну атмосферу, не сприяють розгадці таємниці [294, с. 120]. Люсі вміє блискуче маніпулювати людьми, надягнувши маску життєрадісної, доброзичливої та щирої дівчини, яка, здавалося б, нездатна на жоден негідний вчинок: «Де б вона не з'являлася, завжди несла з собою радість і світло. Коли вона входила в бідняцькі хижі, здавалося, що її ясне обличчя світилося як сонячний промінь» [505, р. 7].

Попри брак належної освіти, Марія та Люсі упевнено керують маєтками, перебираючи на себе цю чоловічу функцію. Колишні господарі стають їхніми «підлеглими», проте тепер мають достатньо часу для власних хобі. В обох текстах концепт «глави сімейства» набуває пародійного звучання, бо не втілює традиційні патріархальність, сімейне верховенство, ідею контролю в родині та «останнього слова» батька. Для поміщика Хлюпіна другий шлюб

стане фатальним, але спершу він втратить усю владу [465, т. 3, с. 247]. Сер Одлі також легковажно віддає керівництво маєтком в руки молодій дружини. Досі він цілком довіряв свої доньці Алісії, але тепер володаркою маєтку стає прекрасна Люсі [505, р. 6]. Як вже йшлося, чоловіки одразу потрапляють під вплив своїх дружин. Ротмістр з повісті Т. Шевченка опікується щенятами, турбується про мисливських псів, їздових коней і через розваги занедбує власних дітей: внаслідок хвороби, якій можна було запобігти, сліпне його син. Більше того, батько не відчуває за собою жодної провини, а перебування дітей у його флігелі стає для нього осоружним і обтяжливим. У цій недолугості, самопевності, егоїстичному самолюбванні та туполобій безпечності, звичайним спостереженням Н. Крутікової, помітний вплив образів гоголівських поміщиків Ноздрьова та Манілова з «Мертвих душ» [235, с. 255–256]. Справді, у власному помісті Хлюпін поводить себе безвільно, у всьому погоджується з владною дружиною, та «вбиває час», доживаючи віку, як гоголівський Манілов, у власному «кабінеті». Як і зарозумілий поміщик Ноздрьов, він занедбує виховання дітей – у романі М. Гоголя дітей також двоє й вони зростають без жодної батьківської уваги.

К. Г. Юнг наголошував на амбівалентності архетипу матері, якому, поряд із позитивними рисами – любов, піклування та життєва мудрість, властиві й суто негативні, які представляють таємне, загадкове, світ мертвих і символізують смерть – так звану Жахливу Матір [487, с. 391]. У повісті Т. Шевченка неприродно екзальтована любов матері до свого єдиного сина руйнує його як особистість. У романі Мері Е. Бреддон ненависть до чоловіка змушує матір залишити сина та штучно підтримувати власний імідж «найвищої ангела», поєднуючи в собі як позитивний зовнішній образ здитинілої жінки, так і внутрішній – руйнівної та небезпечної, яка несе оточуючим смерть і страждання.

Обидві жінки також є мачухами для дітей своїх чоловіків від попереднього шлюбу. Сюжет головно розгортається на поширеному мотиві чарівної казки – місце померлої матері займає зла мачуха, що починає переслідувати

чоловікових дітей. І, хоча в романі Мері Е. Бреддон загроза доньці сера Одлі є значно меншою, ніж та, яку реалізовує головна героїня повісті Т. Шевченка, значний психологічний тиск, який здійснює мачуха Люсі, сприяє ізоляції Алісії. Ротмістр Хлюпін і сер Одлі не розуміють смертельної загрози, яку несуть їхні молоді дружини. Марія Федорівна успішно реалізовує кількарічний план по усуненню свого чоловіка, підтримуючи його згубну пристрасть до алкоголю та мисливських розваг. Сер Одлі вважає Люсі втіленням доброчесності, а тому йому імпонує захоплення нею інших. На відміну від Хлюпіна, сер Одлі отримує ілюзію влади в обмін на те розкішне життя, яке він дарує Люсі. Обидві жінки зневажають чоловіків, ставляться до них як до маріонеток, використовують у власних цілях. У романі Мері Е. Бреддон Роберт Одлі, розмірковуючи про фатальні наслідки таких захоплень, фактично проголошує вищість та підступність жінок, які насправді керують чоловічим світом: «... і перш ніж він встигає отямитися – вуаля! – чаклунство почалося: навколо нього накреслене магічне коло, лунає заклинання, вся формула чародійства задіяна повністю, і жертва не може врятуватися – як принц на мармурових ногах зі східної казки» [505, р. 196]. Фатальні жінки в обох романах проявляють неабияку активність, а їхні чоловіки цілковито статичні й без примусу дружини навіть не виїжджають з маєтків. Письменники зумисне наділяють своїх героїнь діяльною життєвою позицією, залишаючи чоловікам споглядальні функції. У романі англійської письменниці леді Одлі, в характері якої наявні стереотипні чоловічі риси, затьмарює всі без винятку чоловічі персонажі – жоден не може зрівнятися з нею [560, р. 170]. Навіть Роберт Одлі, який їй протистоїть, змушений пройти шлях від інфантильного та романтичного юнака до здатного на рішучі вчинки чоловіка.

Марія Хлюпіна та Люсі Одлі грають дві фіктивні ролі одночасно: відданої дружини та люблячої матері. Жорстокосерда Марія Федорівна заставляє кріпачок насипати курган на могилі чоловіка в лютий мороз, а пізніше, зображуючи горе та відчай, ходить туди і навіть не плаче, а «во всеуслышание воет» вночі. Такий гіпертрофований прояв почуттів здійснюється лише

для оточуючих – невдовзі вся губернія обговорює її безпросвітну біду та виняткову вірність. Ця, за словами Т. Шевченка, трагікомедія розігрується для легковірної публіки, яка в захваті від «безутішної» вдови. Люсі вдається переконати всіх, що її шлюб не є корисливим – вона зачаровує гостей напускними безпосередністю та щирістю [505, р. 98].

Обом жіночим персонажам вдається і роль люблячих матерів. Марія цілковито занедбує виховання чоловікових дітей – Лізи та Колі. Інтерес до них вона проявляє лише тоді, коли бажає дізнатися, як слід правильно доглядати за власною дитиною. Мачуха за потурання безвільного чоловіка створює для сиріт суворі та нестерпні в'язничні умови з мордуванням голодом і штурханамі – діти втрачають здоров'я і зростають заляканими і неосвіченими. Для свого сина-одинака Марія бездушно «розчищає дорогу»: Лізу відвозять нібито на навчання в Смольний інститут благородних дівиць, де, як переконливо вигадує поміщиця для своїх сусідок, нею опікується сам сенатор і завідувач благодійними закладами Микола Лонгінов. Насправді дівчинку залишають у борделі – вона стає повією. Сліпий, назавжди скалічений через байдужість батька й мачухи пасинок Коля дивом не вмирає з голоду та знаходить єдину втіху в богослужіннях у місцевій церкві.

Рідний син Іполит стає для Марії гарантією майбутнього благополуччя. Про його виховання в повісті майже не йдеться – матір навіть не думає про його навчання, а лише мріє про те, щоб він став у майбутньому господарем помістя. Іполит росте розпещеною дитиною, з часом починає розглядати світ як джерело задоволень, і для цього, на його переконання, підходять всі засоби, включно з грабунком. Марія Федорівна прощає всі проступки свого недолугого сина – злодійство, пияцтво, відвідини борделю замість школи тощо. Єдине, чого вона не може стерпіти, – це удар по власній гідності, коли Іполитушка для того, щоб повернути борг, вигадує чутку про несподівану смерть матері. Після цього вона віддає його до війська – власне самолюбство прогнозовано перемогло материнські почуття.

Люсі залишає власного сина під опікою батька-пияка, щоб безпереш-

кодно влаштувати власне життя. Складається враження, що ненависть до чоловіка-зрадника в неї переросла в неприязнь до власної дитини. На відміну від сюжету повісті Т. Шевченка, хлопчину буде врятовано від такої ж участі вирости тупим і злодійкуватим – його віддадуть у закритий навчальний заклад, забравши від діда-п'яниці та ізолювавши від можливого впливу невірноваженої матері. З донькою лорда Одлі Люсі не може порозумітися, між ними панує холодна ворожнеча, зумовлена взаємною неприхованою зневагою. Завоювавши серце сера Одлі, Люсі витісняє з нього доньку – для колись люблячого батька Алісія перетворюється в надойдливе та капризне дівчисько, яке через власні примхи не може знайти спільної мови з предметом його обожнювання [505, р. 232]. «Служняні діти» в аналізованих творах є безвольними та пригніченими істотами, які своїм існуванням заважають не лише названим матерям, а навіть власним батькам.

Можна також говорити про психологічне двійництво Марії Федорівни та леді Одлі: вони спекулюють на почуттях оточуючих, вдаючись до найпідліших методів, включаючи й убивство. Їх не цікавлять навіть власні діти – Люсі не переймається майбутнім власної дитини, а Марія намагається зеконмити на освіті сина. За їхніми хитрощами і злочинами колишніх повії та гувернантки стоїть лише намагання будь-якою ціною втриматись у соціальному прошарку, в який вони потрапили. Для цього жінки роблять відчайдушні спроби нейтралізувати ймовірних опонентів: Марія сприяє інвалідності пасинка, організовує весілля падчерки, яку зробила повією, спричинює раптову смерть свого чоловіка; Люсі йде не лише на підкуп служниці, а й намагається вбити її чоловіка-шантажиста, свого колишнього чоловіка Джорджа та його друга Роберта. У сенсаційних романах часто використовуються прийоми, характерні для детективних романів: так, підступні дружини використовують листи з вигаданими фактами для дезорієнтування. Марія Федорівна влаштовує аферу з вигаданою смертю Лізи, а для поширення відповідної «новини» посилає лист своїй сусідці. Люсі також надсилає фіктивну кореспонденцію, щоб уникнути можливої зустрічі Джорджа Толбойза та сера Одлі.



Таким чином, «сімейні вогнища» в сенсаційній прозі виявляють незручні та негласно заборонені риси зовнішньо щасливих і життєрадісних родин: оточуючим вони видаються цілком благополучними, але насправді в них панує обман, ненависть, лицемірство, страх. Топоси маєтків також конструюються таким чином, щоб відкрити приховану сутність їхніх мешканців. Так, після нетривалих відвідин маєтку в наратора повісті «Несчастный» з'являється дуже гнітюче відчуття: «Это все равно, [что] прекрасный пейзаж, не оживленный человеческой фигурой, я даже раскаивался, что входил в этот заколдованный парк» [465, т. 3, с. 243]. За зовнішньою красою криється відсутність всього людського, що не може не лякати. Мері Е. Бреддон присвячує описові Одлі-Корта перші три сторінки роману – зрештою, і Т. Шевченко розпочинає свою повість з опису Орської фортеці. Авторка описує древнє помістя як просякнуте давниною та тінями минулого місце, а чимало закутків досі зберігають таємниці, як, наприклад, сховок з часів переслідування католиків. Біля старовинного будинку, оточеного садами, є місця на зразок тінистої липової алеї, де можна, за словами письменниці, сміливо планувати змови або клястися в вічному коханні [505, р. 5]. Зображення окремих місць маєтку немов передбачає наступні злочини. Так, в описі вечірніх сутінків, під покровом яких служниця Фібі спішить на побачення, уважний читач прочитає майбутню спробу вбивства Толбойза: «Пекельно-малиновий захід сонця. Віконні середники і миготливі решітки палають червоним вогнем; світло із завмиранням мерехтить у листі лип на довгій алеї та перетворює непорушну поверхню ставка на лист полірованої міді; навіть у тьмяну гущину терену і хмизу, де сховалася стара криниця, проникало полум'яне світло, переривчасто блимаючи на сирих бур'янах, іржавому залізному колесі та зламаному дерев'яному зрубі, – здавалося, що все було вкрите плямами крові» [505, р. 21]. Далі письменниця пише про те, що випадкові звуки лише додавали напруги зловісній тиші й увижалося, що десь у величезному будинку лежить труп. Це спільне творення атмосфери мертвої тиші в Т. Шевченка і Мері Е. Бреддон надає текстові інтриги та провіщає наступні таємничі події. Для обох творів

характерне специфічне конструювання топосу маєтків – пасторальна тиша та спокій маскують насилля та смерть, які з легкістю проникають на сонячні галявини та альтанки. Такий прийом, який додає жорстокої реалістичності казково ідеальному пейзажеві та інтер'єру, за спостереженням П. Brentlінгера, можна вважати однією з жанрових ознак сенсаційної прози [506, р. 14].

Розглянемо жанрову модифікацію рис сімейного роману в аналізованих творах. М. Бахтін, досліджуючи вплив ідилії на виокремлювані ним два типи сімейного роману, зауважував, що в цьому жанрі вона обмежується топосом будинку. Часто, перш ніж головний герой нарешті знаходить собі місце в сімейному домі, він змушений пережити ряд пригод і поневірянь. На початку він є бездомним, безрідним, поневіряється по світу серед чужих людей. Зрештою, він з великого чужого простору приходить до закритого малого, який стає йому рідним – герой встановлює справжні родинні взаємини з новою сім'єю. Разом з цими зв'язками налагоджуються й людські стосунки – любов, одруження, народження дітей, сімейні трапези тощо. Заснування цього малого ідилічного світу є завершальним акордом твору – класичним взірцем сімейного роману є «The History of Tom Jones, a Foundling» Г. Філдінга та твори Ч. Діккенса [30, с. 479]. Історія обох героїнь є цим шляхом Тома Джонса від бідності до ідилії в першу чергу завдяки їхнім маніпулятивним здібностям. Створений ними ідилічний світ, як бачимо, є цілковитою протилежністю до центрального топосу сімейного роману через його наскрізну фальшивість.

У другому типі сімейного роману в ідилічний світ вриваються чужі сили, які загрожують його зруйнувати, – основу цього типу заклав сентименталіст С. Річардсон [30, с. 479]. Нищення фіктивного мирного світу відбувається в сенсаційних творах як зсередини, так і ззовні. Головні героїні самі по собі є руйнівною силою, яка для досягнення власних цілей поволі знищує ідилію зсередини. Утім, зняти фальшиву позолоту допомагають і зовнішні сили. У романі англійської письменниці такою зовнішньою силою є юрист Роберт Одлі, який розплутує клубок злодіянь тітки Люсі, намагаючись

з'ясувати таємницю зникнення свого товариша. А зовнішньою силою в повісті Т. Шевченка є власниця борделю Юлія Карлівна, яка, керуючись міркуваннями власної наживи, надумує шантажувати, а потім і видає владі злочинницю Марію Федорівну. Від культивованого в сімейних романах почуття щирої любові в сенсаційних творах не залишається ні сліду – Мері Е. Бреддон уїдливо пише про сліпі почуття сера Майкла: «Він забув, що любов є безумством, лихом, гарячкою, маренням, пасткою, а також і загадкою, яку ніхто до кінця не може зрозуміти, окрім того страждальця, який знемагає під її тортурами» [505, р. 262]. Таким чином, сенсаційні романи є інверсованим синтезом обох типів сімейного роману, а деталі ідилії в творах є лише ілюзією.

Цікавою суголосністю в повісті Т. Шевченка та романі Мері Е. Бреддон є мотив протистояння між вродженою дворянкою-падчеркою та її мачухою, яка здобуває дворянський титул лише після одруження. Спершу здається, що ця ворожнеча в обох творах завершується перемогою мачух. Ліза змиряється з тим, що вона нічого не може вдіяти проти дружини батька й не робить навіть спроб втікати з петербурзького борделю, де тривалий час утримується під іменем кріпосної дівки Акулини. Так само й Алісія з часом вдовольняється власним самотнім існуванням, де немає місця радості та любові. Як зауважує М. Лін, приховане протистояння між Люсі та Алісією є похідним від заздрості мачухи, яка не може показати своїх справжніх почуттів та емоцій, а змушена носити маску білявого ангела [566, р. 61]. Як і вікторіанська леді Алісія Одлі, Ліза після засудження мачухи стане взірцевою поміщицею та спільно з чоловіком відродить маєток.

Важливим для динаміки сюжету роману англійської письменниці є мотив прихованої полігамії, який присутній і в повісті українського письменника, але лише епізодично. Головна героїня Мері Е. Бреддон вдається до подвійного заміжжя, як і у творі Т. Шевченка, від безвиході – її, як і Марію, без пояснень кинув напризволяще чоловік. Обидва тексти можна розглянути також як своєрідний феміністичний протест проти патріархального суспільства.

ва, яке влаштоване таким чином, що жінка з невисоких соціальних прошарків стоїть нижче за чоловіка, а для самореалізації у вищих соціальних колах повинна йти на злочин. Наділення леді Одлі душевною недугою, яку вона успадкувала від божевільної матері, мало б пом'якшити загальну трагічну тональність роману: вікторіанська жінка, як мав би для себе зробити висновок читач, при здоровому глузді ніколи б не змогла вбити власного чоловіка, через загрозу викриття намагатися спалити людей живцем, занедбати дитину та обдурювати тривалий час «психічно здорових» оточуючих (для порівняння примітною є категорична «стороння» оцінка іноземця графа Фаско статусу вікторіанської жінки в згаданому вище сенсаційному романі В. Коллінза «The Woman in White»: «Але пам'ятаючи, що пишу ці рядки в Англії, пам'ятаючи, що одружився в Англії, запитую: хіба до шлюбних обов'язків жінки в цій країні належить право на особисту думку, відмінну від переконань її чоловіка? Ні! Їй слід беззастережно любити, поважати і підкорятися йому» [510, р. 628]). Про байдужість суспільства до жіночої долі вже вкотре пише і Т. Шевченко – його обурює, що більшість переймається лише зовнішністю молодого дівчини, а не відсутністю будь-якого виховання та навчання: «Маша выросла и удивительно похорошела, и больше ничего. И то правда, главное есть, а об остальном – кому какое дело?» [465, т. 3, с. 246]. Тому й незavidна доля Іполитушки – військового блазня – є похідною від важкого талану його матері Марії, який непоправно знівечив її душевні якості. Схожим є і в'язничне покарання для жінок-лиходійок: їх ізолюють від суспільства в специфічний, але поширений в Російській і Британській імперіях ХІХ ст. спосіб: Марію Хлюпіну засилають у дівочий монастир на «вічне покаяння», а Люсі Одлі таємно (щоб не кинути тінь на її чоловіка-дворянина) віддають у бельгійський психіатричний пансіон.

В обох сенсаційних творах можна зауважити приховану критику масових мелодраматичних романів. В епілозі повісті Т. Шевченко іронічно зауважує, що історія Лізи, яка була змушена працювати повією, викликала співчуття в усій губернії, «вследствие чего чувствительные соседи помещи-

цы зустріли ее с распростертыми объятиями, как героиню истинно романтическую» [465, т. 3, с. 289]. Ліза здобуває перемогу над мачухою і повертається до батьківського дому, набувши законних прав не лише на маєток, а й на дворянство. Її історія подібна до долі однієї з героїнь відомого роману «Les Mystères de Paris» («Паризькі таємниці») (1842–1843) згаданого на початку повісті французького письменника Е. Сю – Лілії-Марії, яку через підступи було забрано від знатних батьків і вона стала повією в Парижі. Після карколомних пригод бідоласна дівчина повертається до рідних, дивовижним способом стаючи принцесою – тож справді «реальна» історія Лізи могла «нагадати» невибагливим до читання сентиментальним сусідкам мелодраматичну та трагічну історію попелюшки-повії Лілії-Марії. Іполитушка переплутує авторів – почувши, що оповідач читає роман «Мертвые души», він переконаний, що його автором є Е. Сю. Цей епізод свідчить не лише про низький культурний рівень солдата, історію якого далі розповідає автор, а є також свідченням величезної популярності серед читачів Російської імперії 1840-х років перекладів романів французького письменника. Негативне ставлення Т. Шевченка до романів Е. Сю є загальновідомим фактом і, як обґрунтовано вважають сучасні шевченкознавці, саме згаданий роман фундатора жанрового різновиду роману «міських таємниць» з великою долею ймовірності мав бути йому відомий [69, с. 125; 71, с. 411–412].

Літературознавці неодноразово зауважували, що особисте знайомство українського письменника з рядовим Юліаном Порцієнком (Порцьянком), сином статського радника, якого рідні віддали в солдати «на перевиховання», та іншими педагогічно занедбаними юнаками слугували стимулом для написання повісті «Несчастный» та для конструювання образу Іполитушки. Т. Шевченко з відразою зізнається, що Порцієнко виявився найогиднішим з усіх, кого він побачив серед рекрутів і порівнює його з персонажами Е. Сю [465, т. 5, с. 25]. Тож історія Лізи є також й іронічною сатирою на подібні мелодраматичні сюжети романів «міських таємниць» à la Е. Сю.

Цікаво, що подібну сатиричну опозицію зустрічаємо і в романі Ме-

рі Е. Бреддон: Роберт Одлі обожноє читати французькі романи, які завжди бере з собою в дорогу. Нам нічого не відомо про нього як про професійного адвоката – ремесло його не цікавить, молодий чоловік віддає перевагу двом улюбленим заняттям – читанню та курінню. Літературні вподобання Роберта окреслюються відомими романами майстрів французької белетристики XIX ст. – «*La Peau de chagrin*» («Шагренева шкіра») та «*La Cousine Bette*» («Кузина Бетта») О. де Бальзака, а також творами П. де Кока та О. Дюма (сина). Вказаний ряд з легкістю можна було б доповнити й романами Е. Сю – оригінали та переклади творів всіх названих письменників заповнили в XIX ст. європейські країни, упевнено завоювавши читацькі ринки. Заповнюючи читанням вільний час, Одлі в певних ситуаціях з подивом для себе зауважує, що інколи й сам потрапляє на сторінки французького роману: « – Вона – найкрасивіша маленька істота, яку я коли-небудь бачив у своєму житті, Джордж, – закричав він, коли карета від'їхала, і він повернувся до свого друга. – Такі блакитні очі, такі локони, така чудесна усмішка, така фея у казковому капелюшку – ніби польові братики в росянистих блискітках, які сяють з серпанку хмаринки. Джордже Толбойз, я почувуюся, як герой французького роману: я закохався у власну тітку» [505, р. 46]. На початку роману Роберт і справді намагається слідувати стереотипній моделі героя-спокусника, але пізніше відмовляється від неї, тому що безпосередньо стикається з жахливими подіями – загадковим зникненням товариша та страшними таємницями леді Одлі. Попри виразний «низовий» комізм у своїх численних динамічних звичаєописових романах, П. де Кок, наприклад, постійно пропагує традиційні сімейні цінності, які в Мері Е. Бреддон виявляються наскрізь обманливими. Симптоматичною є відмова Роберта від своєї бібліотеки французьких романів, якої він позбувається одразу після виграшу двобою з леді Одлі – це дотепний авторський прийом зображення дорослішання персонажа, який на власному досвіді переконався у неправдоподібності сімейних хепі-ендів у прочитаній белетристиці. Таким чином, його історія також є опозиційною до мелодраматичної літератури в її французькому варіанті масових романів XIX ст.

Отже, проведене типологічне зіставлення повісті «Несчастный» Т. Шевченка з романом «Lady Audley's Secret» Мері Е. Бреддон свідчить про наближення твору українського автора до жанрового канону сенсаційного роману. Проаналізовані сенсаційні твори є інверсією сімейного роману, а зображена в текстах ідилія є набором симулякрів, які не відповідають дійсності. Наближення до сенсаційної прози стало можливим через спільне творче засвоєння українським автором і англійською письменницею поетикальних засобів «школи Діккенса» та намагання вказати на низьку естетичну вартість творів французької масової белетристики першої половини – середини ХІХ ст., які були надзвичайно популярними серед читацького загалу Російської та Британської імперій.

#### **4.4. Біографічний *Künstlerroman* в українській і англійській літературах першої половини – середини ХІХ ст. (Т. Шевченко, В. М. Теккерей)**

Повість «Художник» (1856) Т. Шевченка традиційно вважають художньо-автобіографічною. Порівняно з іншими текстами, у «Художнику» автобіографічність є найнасиченішою – письменник відтворює чимало доведених науковцями фактів з власного життя, а, точніше, його раннього етапу – петербурзького (1831–1843 рр.). Це часто призводить до прямого й хибного ототожнення головного героя повісті з самим Т. Шевченком та сприйняття тих чи інших епізодів із тексту як достеменних біографічних фактів.

Дослідження рецепції творів англійських письменників у повісті Т. Шевченка ґрунтується, як правило, на згадках назв романів у тексті. Так, наприклад, у повісті двічі згадується роман Ч. Діккенса «The Life and Adventures of Nicholas Nickleby» в журнальному варіанті російського часопису «Библиотеки для чтения» (1840), що й привернуло увагу шевченкознавців і дозволило зробити припущення, що Т. Шевченко захоплювався романами англійського письменника. Зокрема, Р. Зорівчак стверджує, що Ч. Діккенс

мав великий вплив на формування українського реалізму, та виокремлює в цьому контексті прямі посилання на твори вікторіанського літератора в російськомовних повістях Т. Шевченка [177, с. 141]. Це спостереження з різною мірою повноти розроблялося в працях сучасних дослідників.

За останню чверть століття компаративні студії українських науковців над повістю «Художник» концентрувалася виключно довкола двох проблем – впливу просвітницької літератури XVIII ст. та рецепції двох романів Ч. Діккенса – «David Copperfield...» та згаданого вище «Nicholas Nickleby». У дисертаційній роботі Н. Грицюти «Проза Т. Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання» та статті В. Зарви повість «Художник» розглядається з погляду рецепції просвітницького Bildungsroman'у [123; 167]; О. Шалата дослідив рецепцію роману «Robinson Crusoe...» Д. Дефо в повісті [462]. Звернення до проблем освіти та її змісту свідчать про наближеність поглядів Т. Шевченка до ідей визначних західноєвропейських і російських просвітників Ж.-Ж. Руссо, Д. Фонвізіна, О. Радищева, М. Новикова та й загалом до творчості представників європейського Просвітництва XVIII ст. [169, с. 53–59]. О. Боронь з'ясував особливості інтертекстуальних перетинів текстів згаданого вище просвітницького роману Д. Дефо, сентименталістських романів «Clarissa, or, the History of a Young Lady...» С. Річардсона, «The Vicar of Wakefield» О. Голдсмита та «Художника» [69, с. 63–74, 83–90, 91–100]. Зауважимо, що проти такого поширеного серед шевченкознавців судження про просвітницький контекст прози українського письменника різко виступає О. Єременко, вважаючи, що подібний підхід живить сталий образ анахронічності повістей Т. Шевченка [157, с. 14]. Попри певну категоричність цього твердження, воно має слушність у тому, що наукова проблема рецепції просвітницького роману XVIII ст. у повісті «Художник» Т. Шевченка на сьогодні є фактично вичерпаною.

У дисертаційній роботі С. Гетьман «Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація в повістях Т. Шевченка» проведено зіставлення повісті «Художник» Т. Шевченка з іншим хронологічно близьким текстом –



романом Ч. Діккенса «David Copperfield». Обидва твори, на думку дослідниці, побудовані за спільною схемою «історії молодого людини» [103, с. 6]. На такому ж матеріалі проводить порівняльний аналіз Л. Богачевська, щоправда, в іншому ракурсі – не з позиції рецепції просвітницьких ідей, а з огляду на жанрові ознаки автобіографічного роману та роману виховання в досліджуваних текстах. На думку вченої, зважаючи на факт знайомства Т. Шевченка з твором англійського романіста, «можна говорити про процеси творчого переосмислення на основі внутрішніх законів розвитку, коли засвоюються інонаціональні елементи інших літературно-художніх систем» [58, с. 14]. О. Боронь заперечує наявність підстав для зіставлення роману «David Copperfield» Ч. Діккенса з повістю українського письменника, аргументуючи це значною віддаленістю аналізованих типологічних антологій. Натомість дослідник звертає увагу на близькість «Художника» та іншого роману виховання англійського прозаїка – «Nicholas Nickleby» [69, с. 24–26; 71, с. 337–338]. О. Приймачук, проаналізувавши тексти Ч. Діккенса, які (можна стверджувати) Т. Шевченко прочитав у російських перекладах, навіть віднаходить точки дотику між долею головного героя «Nicholas Nickleby» та життєвим шляхом Т. Шевченка, цензурними історіями публікацій творів англійського та українського письменника [348]. Подібності між цими творами також зауважував і В. Матвіїшин, підтверджуючи поширену думку про те, що Ч. Діккенс був улюбленим письменником Т. Шевченка [281, с. 24–26].

Для увиразнення жанрових маркерів повісті «Художник» (1856) розглянемо її в зіставленні з романом «The Newcomes» («Ньюкоми») (1855) англійського письменника В. М. Теккеря. Порівнюючи повість з романом В. М. Теккеря, виходимо з твердження, що ці твори перебувають в єдиному силовому полі біографічного *Künstlerroman*'у або ж «роману про митця». Як і повість «Художник», роман «The Newcomes» не аналізувався спеціально як зразок *Künstlerroman*'у. Як правило, цей твір вважають романом виховання разом із пов'язаним з ним іншим романом В. М. Теккеря «The History of Pendennis...», наприклад, у статті Е. Крослі [511, р. 58] чи дисертації

С. Ломакіна [263, с. 23]. Однак Б. Кнезевіч до звичного визначення роману «The Newcomes» як роману виховання додає і роман про художника, наголошуючи на тому, що цей роман показує не так дорослішання художника, як його стагнацію [561, р. 92–93] (це спостереження можна застосувати й до повісті Т. Шевченка).

Роман про митця традиційно розглядають як жанровий різновид *Bildungsroman*'у – це одна з його «гілок» зі специфічними жанровими ознаками. Щоправда, існує й альтернативний погляд стосовно *Künstlerroman*'у: він є паралельним до роману виховання, специфічно «німецьким» жанром роману про митця [580, р. 246]. Однак *Künstlerroman* не можна ототожнювати з будь-яким романом, в якому є образ художника; так само сумнівним є те, що після зародження він так і залишився в рамках німецької літератури, оскільки вже в перші десятиліття XIX ст. спостерігаємо появу романів про митця і в інших європейських літературах – найперше у французькій – «*Corinne ou l'Italie*» («Корінна, або Італія») (1807) Жермени де Сталь (Мадам де Сталь) і «*Illusions perdues*» («Втрачені ілюзії») (1837–1843) О. де Бальзака. Головним фактором виокремлення роману про митця є наявність сюжету про його (само)виховання як людини мистецтва, яке розглядається як щось окремішне від суспільства. З огляду на похідність від роману виховання, роман про митця віддзеркалює становлення та розвиток мистецької особистості, досягнення нею творчої величі або ж переживання поразки як на мистецькій, так і на життєвій дорозі.

Уже з моменту теоретичної категоризації поняття «роман виховання» спостерігаються спроби літературознавців виокремити *Künstlerroman* і визначити його відмінності від *Bildungsroman*'у. Як правило, першотвором вважають «*Die Leiden des jungen Werthers*» Й. В. Ґюте – роман, який не є власне оповіддю про життя митця, але який став точкою відліку і для *Künstlerroman*'у, і для роману виховання. У творах наступників і послідовників Й. В. Ґюте не спостерігається точна відповідність першій сюжетній моделі, що була радше навіть певною опозицією до цього літературного архетипного жан-

ру роману виховання [631, р. 58–64]. Проте головна ідея жанрового різновиду роману виховання є збереженою і в *Künstlerroman*'і – прискіпливий аналіз взаємин митця як людини не від світу цього та суспільства «з перших уст» – від самого художника<sup>45</sup>.

Однією з перших системних спроб аналізу жанру роману про митця є дисертація Г. Маркузе на здобуття ступеня доктора літератури, захищена в 1922 р., в якій майбутній філософ загострює увагу на прірві, що існує між ідеальним світом мистецтва та справжнім життям суспільства. Художники по-різному вирішують цю дихотомічну проблему: замінюють реальність вигаданою фікцією, в якій усім керує митець (романтичний тип роману), або ж аналізують непримиренні протиріччя між світом буржуа та вишуканим світосприйняттям, намагаючись змінити реальність (реалістичний тип роману). Цікаво, що Г. Маркузе підкреслює необхідність перебування художника поза суспільством – за такої умови він здатний репрезентувати себе як суб'єкт [575, р. 13]. Аналізовані суперечності призводять до своєрідних «двобоїв», які завершуються або ж «усуспільненням» людини мистецтва або ж її поразкою, часто смертю – єдиним виходом зі світу, в якому ідеальне мистецтво змушене перебувати на маргінесі людських цінностей. Конфлікт між мистецтвом і справжнім життям близький до концепції Г. Зіммеля про «типову трагедію духовної культури»: створені життям культурні об'єкти, що представляють не динамічні, а закостенілі й неактуальні форми, рано чи пізно вступають у суперечність зі своїм «творцем», який перебуває в постійному жвавому розвитку та набуває нових соціальних «облич». Будь-який художній твір є формою спротиву суспільній нормі [175, с. 121]. Отже, *Künstlerroman* є альтернативною та елітарною точкою зору на суспільну проблематику, точ-

<sup>45</sup> Наприкінці XVIII і на початку XIX ст. цікавою стала перша в художній літературі інтерпретація цієї ідеї письменниками-романтиками – насамперед у романах «Lucinde» Ф. Шлегеля, «Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte» Л. Тіка та «Heinrich von Ofterdingen» Новаліса – це своєрідна актуалізація теми високої місії митця та непересічної ролі мистецтва в житті суспільства загалом. Найбільшою кількістю експериментів зі змістом та формою роману про митця позначена доба модернізму: «Peter Camenzind» і «Narziß und Goldmund» Г. Гессе, «Sons and Lovers» Д. Г. Лоуренса, «A Portrait of the Artist as a Young Man» Дж. Джойса, «The «Genius»» Т. Драйзера, а пізніше з'явилися й постмодерні пародійні версії («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders» П. Зюскінда).

кою зору, як правило, утопічною та «надземною», бо не відповідає на сучасні суспільні виклики або й навіть протидіє їм.

Як відомо, М. Бахтін запропонував власну типологію європейського роману, виходячи з певного типу героя – організаційного та ідеологічного центру твору, який безпосередньо пов'язаний з визначеними тематикою, сюжетом, світовідображенням і способом композиційної побудови: роман мандрів, роман випробування, (авто)біографічний роман, роман виховання, синтетичний роман ХІХ ст. На відміну від поширених літературознавчих класифікацій, в яких роман про митця розглядається як похідний від роману виховання жанровий різновид, учений вважає *Künstlerroman* одним із різновидів роману випробування, в якому показано іспит художньої обдарованості художника, а також його здатності жити [27, с. 191]. Отже, в романі випробування зауважуємо особливий тип сюжету, який вибудовано на «надзвичайних» відступах від звичного життєпису героя, а також поява психологічного часу та зосередження авторської уваги на героєві – навколишній світ слугує лише тлом. М. Бахтін особливо підкреслює композиційну силу ідеї випробування, що, досягнувши свого розвитку в романі бароко, не втрачається й у романі ХІХ ст., який запозичує і жанрові ознаки біографічного роману та *Bildungsroman*'у.

В іншій своїй праці російський літературознавець, розмірковуючи про особливості розвитку романного жанру, визнає, що роман випробування можна протиставити роману виховання, бо ідея випробування не передбачає розвитку або становлення, а ґрунтується на переродженні героя або кризових моментах у його житті. Проте романи ХІХ ст., попри цю взаємовиключеність, демонструють здатність до глибокого поєднання ідей виховання та випробування, навіть зображуючи «подвійне випробування» художника [28, с. 148–149]. Важливість спостереження М. Бахтіна полягає в акцентуванні основоположної жанротвірної ознаки роману про художника – ідеї випробування, яка полягає не лише в перевірці його суворою життєвою правдою, а й в апробації його естетичних ідеалів – екзаменується не лише герой, а також і

його слово та ідеологічні переконання.

У своїй класичній праці М. Біб презентує типологію образу митця в *Künstlerroman*'і: митець як репрезентатор розділеної Самості (за К. Г. Юнгом, Самість – архетип психічно цілісної особистості); митець, який урівноважує сфери мистецтва та життя; митець – конфліктний взірєць релігійної відданості своєму ремеслу [502, р. 6–18]. Дослідник вирізняє два шляхи розвитку подій у *Künstlerroman*'і – або художник обирає шлях заглиблення у власний світ ілюзій, або ж розвивається та знаходить власне місце в суспільному житті. Очевидно, тут йдеться про різні психологічні типи митця – інтровертний або екстравертний, які простежуються при аналізі фокусу уваги митців на зовнішньому світі.

Канадська вчена Л. Гатчен поділяє загальнопоширену думку про походження роману про митця з роману про виховання або ж роману про розвиток, однак зауважує значущі зміни в жанрі – на місце дії приходить акцент на особистості митця, як то властиво для психологічного роману. Інтеріоризація інтерпретації особистості призводить до зміни наративної позиції – відтепер з'ясовується значення набутого митцем досвіду. Трактуючи таку зміну акцентів, Л. Гатчен звертається до ідеї М. Фуко про радикальну зміну взаємовідносин між словами та речами після XVIII ст., яка полягала в «самозамиканні» останніх на собі. Нова форма мислення не могла не відобразитись у літературі, адже мова стала історичним утвором, пов'язаним із минулим [447, с. 35–36]. Тож цей поворот на початку XIX ст. у випадку з романтистичним *Künstlerroman*'ом демонструє появу такого жанрового різновиду, в оповідну стратегію якого покладено проміжну форму мистецького нарцисизму [551, р. 18]. Спостереження Л. Гатчен є важливим з огляду на специфіку взаємодії змісту та форми в романі про митця та вплив на особливості нарації в тексті. Важко не погодитися з думкою про те, що роман про митця належить до метанаративу, який є самодостатньою та впорядкованою системою смислів, символів, знаків та відрефлексовує власну практику творення.

Спробуємо окреслити основні жанрові атрибути роману про митця.

Магістральною жанровою ознакою *Künstlerroman*'у є центральний образ митця – зрозуміло, необов'язково художника – це може бути актор, музикант, співак, архітектор тощо. Характерною є також двовимірність роману – читач бачить життя крізь призму художника, якщо він виступає оповідачем, або ж мистецький світ зображено в усіх контроверзах зі світом реальності. Наступною важливою жанровою ознакою є динаміка розвитку творчої особистості, в результаті якої загострюється конфлікт митця з суспільством або ж «сторони» досягають примирення. Конфлікти художника та суспільства є породженням протистояння різних систем цінностей, перша з яких – беззартісна та цінна сама по собі, а друга – матеріальна та сурогатна. Тож буремний розвиток творчої особистості є дорогою до самоідентифікації та усвідомлення власної Інакшості на противагу знеособленому суспільству та, як правило, збігається з життєвим шляхом.

(Авто)біографічність є одним з головних жанрових маркерів роману про митця. Навіть за умови відсутності доведених біографічних фактів роман стає самосвідченням письменника, явним або прихованим оприявленням його розуміння Мистецтва, адже й сам він є безпосереднім практиком-служителем. Тож текст часто виступає своєрідним синтезом біографій автора та його головного героя. Однак слід розрізняти роман про митця та роман-біографію митця, між ними є принципові відмінності. Роман про митця – це оповідь ні про кого – вона є симулякром, бо вказує на не справжню постать. Спільним для роману про митця та роману-біографії є залучення до тексту концептів пам'яті та пригадування – автори проводять певну демаркаційну лінію між минулим і сучасним, будучи узалежненими від свого теперішнього досвіду. На відміну від художніх метабіографічних текстів, *Künstlerroman* не зображує минуле як таке, що зумовлене теперішнім, і не переймає ідеї «конструктивного доповнення», тобто контекстування і семантизації минулого в проекції сьогодення [283, с. 298].

Спільністю для роману про митця та роману-біографії є структурування тексту через акцент на поворотних віхах біографії. Повторимо, що ці

моменти є також ключовими для життєписів реальних постатей митців [283, с. 298]. Як видається, онтологічна та епістемологічна проблематика, яка актуалізується під час зображення постаті митця в романі-біографії й невластива для нехудожніх наукових біографій, є більш розгорнутою саме в *Künstlerroman*'і. Особливості існування митця, його внутрішній світ та неперборні відмінності між його єством та традиційними в суспільстві цінностями, які художник не може змінити, представлені в *Künstlerroman*'і різноматично. Епістемологічна складова роману про митця з'ясовує насамперед природу мистецтва, принципи його реалізації в предметному світі та часто торкається утилітарного оцінювання мистецьких явищ.

Прикмети спрямування світосприйняття митця також творять «жанрове обличчя» *Künstlerroman*'у, що тісно пов'язане з художнім психологізмом. Тож варто простежити психологічні основи творення мистецького твору в розумінні К. Г. Юнга. Літературну творчість у візії аналітичної психології він поділив на два типи – психологічний і непсихологічний. Для психологічного типу творчості характерні специфіка досліджуваного матеріалу – життєвий досвід, людська доля та почуття. Тож до найбільш поширених прозових жанрів належать романи про кохання, сімейні, кримінальні та соціальні романи, тому що їхній зміст є похідним від власне людського психічного досвіду. Другим типом є візіонерський, в якому, на відміну від психологічного, потрактування природи душі не є таким чітким і самозрозумілим, оскільки за походженням цей матеріал належить до сфери колективного несвідомого. К. Г. Юнг не виокремлює репрезентативних жанрів, а наводить конкретні прикладів з художньої літератури та музики – як-от, «*La Divina Comedia*» Данте, твори Р. Вагнера та поезія В. Блейка [490, с. 124]. Виходячи з ідеї швейцарського вченого, *Künstlerroman* має свою унікальну особливість – він є і психологічним текстом-дослідженням, анамнезом, часто презентує безпосередній письменницький досвід і рефлексії над життєвими та мистецькими проблемами. Але з іншого боку цей жанровий різновид є візіонерським – стосується одвічного конфлікту автора та суспільства, що не може не віддзе-

ркалилися в тексті. Роман про митця часто є маніфестом, укладеним в уста фіктивних персонажів, здатних утілити найпотаємніші та неусвідомлені образи. Візіонерський твір є індивідуальним посланням до людства, але, у найширшому сенсі, мовить те, що знайоме будь-кому з його спільноти на момент написання твору [490, с. 131]. Тож письменник, творячи образ митця у *Künstlerroman*'і, пише не власну біографію (хоча й може опиратися на власний життєвий досвід), а розмірковує про незбагненне породження людської уяви – Мистецтво.

Сюжет *Künstlerroman*'у становить послідовні або уривчасті потуги митця встановити контакт із суспільством – у той чи інший спосіб інтегруватися в спільноту, стати «своїм» у ній. Способи інтеграції можуть бути різними: мелодраматичне намагання влаштувати особисте життя, спроба знайти утилітарне застосування власного таланту тощо. Від наративної позиції в тексті залежить те, яким представлено внутрішній розвиток митця – читач має змогу співпереживати разом із головним героєм, послідовно відстежуючи літопис його життя, стаючи його «довіреною особою» («*Der grüne Heinrich*» («Зелений Генріх») Г. Келлера), або ж автор набуває образу видавця, який лише публікує щойно знайдений старий рукопис («*Franz Sternbalds Wanderungen...*» («Мандри Франца Штернбальда») Л. Тіка). Також письменник може займати позицію стороннього спостерігача (згадуваний вище «*Heinrich von Ofterdingen*» Новаліса) чи навіть бути співучасником описуваних подій («*The Newcomes*» В. М. Теккерей, «Художник» Т. Шевченка).

В. М. Теккерей і Т. Шевченко схоже зображують перші ознаки становлення майбутніх художників, які здобувають мистецьку освіту під наглядом професійних наставників. Спершу обидва письменники виокремлюють в образах підлітків незаперечні прикмети особливих талантів. Так, Клайв у романі В. М. Теккерей починає малювати близьких родичів для розваги, а вони зауважують разючу схожість малюнків і людей [620, р. 36]. Зрозуміло, що ця та подальші позитивні оцінки дитячих малюнків сприяють розвиткові постійного інтересу Клайва до художнього мистецтва. Як і містер Спек, що роз-



гледів справжній талант Клайва, художник з Шевченкової повісті зауважує особливий хист у перших несміливих спробах молодого аматора, якого випадково зустрів у петербурзькому Літньому саду. Сошенко найперше звертає увагу на подібності ескізу та оригіналу, а пізніше, оглянувши весь доробок нового знайомого, пересвідчується в правильності первісної оцінки [465, т. 4, с. 124]. Сошенко, вражений неабияким талантом нового знайомого, починає сприяти тому, щоб обдарований юнак здобув професійну мистецьку освіту.

Важливу роль у творах відіграють перші наставники молодих художників-початківців – вони вводять своїх підопічних у високий світ мистецтва, а пізніше передають їх більш професійним живописцям. Ці ментори стають справжніми провідниками юнаків, визначаючи назавжди траєкторію їхніх доль. Це не обов'язково мають бути професійні художники. Як стверджують психологи, батьки часто намагаються реалізувати свої юнацькі мрії через синів, авторитарно та завзято змушуючи їх виконувати нереалізовану в минулому життєву програму. З цього приводу З. Фройд безапеляційно стверджував, що доля людини є ні чим іншим, як більш пізньою проекцією батька [441, с. 289]. На несвідомому рівні Супер-Его син намагається наслідувати вдачу батька, що виявляється передусім у специфічному функціонуванні совісті. Відкинувши виключно еротичну природу проектування образів З. Фрейда, К. Г. Юнг запропонував розрізняти проекцію як загальний психологічний механізм і як перенесення – окремий випадок проекції, що має ознаки психологічного феномену, але, на відміну від проекції, виключно антропологічну природу об'єкта та суб'єкта [486, с. 148]. Особливо важливою в перенесенні є емоційна складова, яка, будучи суб'єктивною за своїм походженням, проектується одночасно на певний об'єкт – іншу людину.

В аналізованих творах простежується така несвідома проекція життєвих програм, не здійснених колись батьками та наставниками, на долі їхніх підопічних. Молоді художники намагаються наслідувати та втілювати ці концепції. Зрештою, через взаємне перенесення та наявність постійного емоційного зв'язку між провідниками та їхніми учнями, який залишається нероз-

ривним до останньої миті, нереалізовані програми досягають свого драматичного фіналу.

Роль справжнього провідника для Клайва виконує його батько – полковник Ньюком. Він вирішує дати єдиному синові можливість самому обрати ремесло й не зважає на значний супротив гордовитих родичів, які переконані, що людям їхнього кола не годиться ставати потенційним «голодранцем» [620, р. 135]. В юності полковник був бунтарем – і саме завдяки твердій підтримці власного батька обрав професію військового. Після повернення до Британії, після тривалої й успішної кар'єри в Індії, полковник Ньюком щиро опікується Клайвом. Хоча чоловік не розуміється в мистецтві, як і загалом у житті та в людях через свої донкіхотські непрактичність і щиросердність, він всебічно сприяє синові в його прагненні втілити мрію та стати справжнім художником. Провідником можна частково вважати і епізодичного репетитора молодого Клайва містера Грайндлі, який не здатний зацікавити свого учня, тож хлопець безперешкодно займається улюбленим заняттям – малюванням.

У повісті Т. Шевченка маляр-декоратор Ширяєв і художник Іван Сошенко також виконують функцію провідників. На час зустрічі Сошенка та талановитого юнака, останній вже мав чималий досвід – сам В. Ширяєв називає його цінним робітником, бо той не простий маляр, а «рисовальщик», якого не легко замінити [465, т. 4, с. 138]. Як бачимо, спершу молодий митець досягає значних успіхів серед інших цехових декораторів (що цілком відповідає біографічним відомостям про самого Т. Шевченка) і лише потім отримує елементарне навчання в Сошенка. Після чудесного звільнення хлопця від кріпацької залежності, художник-наставник перебирає на себе чи не всі батьківські функції – проводить з ним цілі дні, піклується про краще вбрання для свого підопічного, допомагає отримати документи тощо.

З тексту повісті Т. Шевченка зрозуміло, що опіка над перспективним молодим художником є для оповідача намаганням продовжити власний обірваний мистецький шлях. Попри спільну зацікавленість мистецтвом, помітно, що опікуна живопис цікавить менше – у повісті він не згадує про роботу над

власними полотнами, як і не показує їх в якості взірців. Про те, що мистецтво його вже не цікавить, свідчать і занедбана прокурена студія, і красномовно засохла палітра. Стиль життя опікуна, як зазначається в повісті, доволі одноманітний – це зустрічі з друзями-художниками, часто в богемних чайних, відвідування галерей або театру, а також нічні прогулянки містом. Сошенко здатний професійно оцінити чужу роботу (навіть поправляє окремі ескізи свого підопічного) й підтримує контакти з провідними представниками високого мистецтва. Як видається, випадкова зустріч з молодим працівником артілі майстра-живописця В. Ширяєва допомагає Сошенку заповнити вільний час, тож він починає програму мистецької освіти юнака. Можливо, це допомагає йому забути про власне розчарування в художньому мистецтві, яке не здатне вповні відтворити всі відтінки живої Природи [465, т. 4, с. 121]. Сошенко підкреслює свою певну «професійну» байдужість до полотен, з якими має можливість познайомитися ще до їхнього публічного обговорення. Так, під час відвідин майстерні К. Брюллова він стає свідком сильних і глибоких переживань поета В. Жуковського від споглядання незавершеної картини «Распятие». Художник схильний уважати, що захоплення письменника спричинене не релігійними почуттями, а естетично довершеним і досконалим образом красивої жінки [465, т. 4, с. 129].

Новий знайомий талановитого кріпака через скрутне матеріальне становище не спроможний опікуватися ним тривалий час. Після своєрідного вступного курсу до художньої майстерності Сошенко «передає» його під покровительство свого знаменитого вчителя – талановитого професійного митця Карла Брюллова [465, т. 4, с. 148]. Ця «передача учня» є відтворенням епізоду з життя самого наратора: він теж свого часу мав покровительство від професорів Академії. Оповідач зізнається, що під час навчання в Академії через власну незрілість переоцінив майбутнє, мріяв відвідати Рим, а зараз, не здобувши успіху в столиці, радо пристав на пропозицію працювати в провінційному університеті. Видається, що автор зумисне усуває опікуна й залишає молодого художника самого в столиці, щоб далі фрагментарно простежити

трагічну історію його занепаду.

Як і В. М. Теккерей, Т. Шевченко доволі скупо описує середовище Імператорської Академії мистецтв, де формуються та навчаються майбутні художники. В обох романах відсутні розлогі описи інтер'єрів академій чи деталі занять професорів і учнів, не акцентовано і на особливостях тих чи інших творчих манер. Письменники більше уваги приділяють оригінальності вдач митців-учителів, які впливають на формування світогляду майбутніх художників – Чарльза Гендіша та Карла Брюллова.

На відміну від центрального персонажа повісті Т. Шевченка, у Клайва не було великої кількості наставників – жорстоких і практичних, як маляр і декоратор Василь Ширяєв, добросердних, як Іван Сошенко, чи справжніх майстрів своєї справи, як Карл Брюллов. Першим і останнім учителем Клайва стає честолюбний Чарльз Гендіш, керівник художньої академії, що є незаперечним авторитетом, але не може здобути всезагальне визнання. Щоправда, В. М. Теккерей неодноразово висловлює скептичні випадки щодо академії, в якій Клайв завойовує популярність серед учнів. Письменник зауважує, що увага Гендіша до робіт Клайва, як і його часті похвали, не були визнанням молодого таланту, а радше вимушеним ставленням до молодого багатія [620, р. 184]. Клайв, як і петербурзький початківець, старанно готується до майбутньої кар'єри – виконує всі завдання вчителя й віддається повністю малюванню. Чарльз Гендіш, що спеціалізується в історичному жанрі, має й певні вади: виразні ознаки «зіркової хвороби», спровоковані лестощами його друзів, а також вражене самолюбство через відсутність захоплення публіки від його робіт – він обожнює годинами розхвалювати власні полотна та їхню беззаперечну значущість, критикувати чужі роботи, особливо авторства конкуруючої школи художника Баркера, та пафосно говорити про вічність мистецтва. Та попри власні амбіції й те, що він так і не отримав звання академіка, він є справжнім професійним художником і блискуче готує своїх учнів до вступу в Королівську Академію.

Дослідники називають щонайменше два прототипи образу Гендіша –

англійський художник Генрі Сасс (1788-1844) та Бенджамін Роберт Гайдон (1786-1846) [577, р. 91–95]. В. М. Теккерей нетривалий час перебував на навчанні в школі Г. Сасса, тож з власного досвіду згадує звичаї, які панували в середовищі учнів, і внутрішні закони академії. Як і Гендіш, Сасс безуспішно проводив виставки власних полотен на історичну та класичну тематику, проте підготував чимало талановитих художників. Цікаво, що академія Гендіша є витвором уяви В. М. Теккерей, від школи Г. Сасса він взяв лише декілька деталей. Так, англійський письменник неодноразово зауважує захоплення Ч. Гендіша античною спадщиною, що прозора вказує і на мистецькі уподобання самого Г. Сасса [577, р. 92]. Гендіш зневажливо відгукується про сучасне мистецтво, постійно підкреслює вищість античних митців, особливо скульпторів [620, р. 177-179]. Захоплення античними майстрами та зневагу середньовічними зауважує в К. Брюллова і Т. Шевченка [465, т. 4, с. 151]. Біографам К. Брюллова відома його пристрасть до античності – ще на початку кар'єри він охоче копіює оригінальні витвори антиків, високо оцінюючи їхню спадщину [251, с. 17]. Шевченкознавці відзначають шанобливе ставлення до робіт античних майстрів і самого Т. Шевченка, що простежується не лише на рівні живописних творів, а й у літературному доробку. За спостереженням Ю. Микитенка, захоплення античною спадщиною могло «іти» до письменника через посередництво новоєвропейських літератур, що підтверджується під час детального аналізу його повістей. Як припускає дослідник, активне використання античних образів особливо в останній, прозовий етап творчості Т. Шевченка є логічним і закономірним, адже письменник неодноразово порівнював власну долю з історією життя античного поета-вигнанця – Публія Овідія Назона [287, с. 140–141].

Ми зазначали, що Сошенко відіграє важливу роль у житті молодого художника, оскільки не лише знайомить його з найкращими тогочасними російськими митцями – Олексієм Венеціановим і Карлом Брюлловим, а й бере активну участь у зміні його життя: завдяки ініціативі свого старшого товариша маляр-кріпак стає самостійним пансіонером Імператорської Академії

мистецтв. Зусилля Сошенка стали першим кроком до переломного моменту в житті юнака – викупу з кріпацтва. Як відомо з життєпису Т. Шевченка, помітивши обдарованість і невгамовний потяг Тараса до живопису, Сошенко пройнявся глибокою симпатією та співчуттям до хлопця й усіляко намагався йому сприяти та допомагати. Він уводить його в коло своїх знайомих – насамперед, товаришів по Академії мистецтв (П. Петровський, Г. Михайлов, П. Заболотський), зацікавлює його талантом і долею відомих діячів мистецтва та культури [401, с. 41]). Сошенко, в міру своїх скромних сил і достатку, стає опікуном для свого протеже.

Хоча програма виховання майбутнього художника окреслена нечітко, можемо простежити її в тексті: вона передбачала всебічне залучення до світу мистецтва, не лише практикування в живописі, а й споглядання високохудожніх полотен; читання художньої та навчальної літератури; спілкування з професійними художниками. Навчаючи свого учня теоретичних азів професійного живопису, вчитель-Сошенко «зізнається», що деякі аспекти він сам колись так і не розумів [465, т. 4, с. 143]. Геніальний учень швидко набуває необхідних знань, навіть попри відсутність елементарної освіти.

Під час навчання в Академії майбутні митці, наполегливо студіюючи мистецтво художнього полотна, проводять і справжнє богемне життя. Ось як розповідає про це в листі до свого покровителя молодий художник: «Вот как я нынче живу! По маскарадам шляюся, в трактире ужинаю, деньги как попало трачу» [465, т. 4, с. 161]. Нові друзі відволікають художника-початківця, через світські знайомства він починає занедбувати свої досі старанні заняття. Схоже відбувається й з персонажем В. М. Теккеря Клайвом – талановитий юнак легковажить своїм навчанням в академії.

Обидва письменники обирають схожий сценарій випробування молодих митців реальним досвідом – палкою закоханістю в фатальних жінок, що матиме незворотній негативний вплив на їхню мистецьку кар'єру та життєвий шлях. Згубною красунею для художника з повісті Т. Шевченка стане його нова сусідка: молода муза цілковито зруйнує життя молодого художника.

Знаковим є й образ, у який художник перевтілює свою кохану на полотні – весталка. Як відомо з історії, весталки належали до тієї привілейованої частини жерців, які виконували виключно релігійну функцію – служили богині Весті, складали їй жертвоприношення та цілодобово підтримували священний вогонь у її храмі. Спершу юний митець бачить у дівчині втілення невинності та дитячості: «Что это за милое, невинное создание! Настоящий ребенок! И самый прекрасный, неиспорченный ребенок» [465, т. 4, с. 168]. Як виявляється згодом, образ петербурзької весталки приховує розпусну жінку, що не зовсім розбірлива в своїх зв'язках. Однак наївний юнак не може звільнитися від чарів Паші.

У романі «The Newcomes» В. М. Теккерей теж зображено фатальне обожнення жінки художником. Як і в повісті Шевченка, автор зауважує в дівчині позитивні риси дитини, здатної зачаровувати всіх своєю щирістю, наївністю та безпосередністю: «Истина визирає з її світлих очей, і, озброєна презирством і запереченням, повстає, можливо, занадто швидко, супроти лестощів, підлості або обману» [620, р. 247]. Зважаючи на всебічне захоплення красунею Етель її знайомих і родичів, у читача складається враження про надзвичайність дівчини та її виняткові розум і красу. Але В. М. Теккерей від опису краси зубів володарки світських балів та її суконь переходить до бурлескного тону, коли проголошує красуню еталоном Юності, Здоров'я та Скромності [620, р. 248]. Як знаємо, таким же ідеалом молодості, невинності та краси стає Паша для молодого художника з повісті Т. Шевченка.

Етель, як і Паша, не є однозначним образом холодної та жорсткосердної вродливиці, яка бездумно «розбиває серця». У цих образах цілковито втілена амбівалентна природа архетипу Аніми, що дарує любов, щастя і натхнення, але може в будь-який момент з легкістю зруйнувати життя та надії свого шанувальника. Постійне балансування легковажної героїні між добром і злом у пошуках нових задоволень не завдає їй особливих страждань, але впливає на закоханого в неї Клайва, котрий, зрозумівши непостійність своєї музи, покірливо одружується з байдужою його серцю непоказною Роуз Мак-

кензі. Так само й вагітна від мічмана Паша розбиває всі надії талановитого художника, котрий благородно й фатально, ціною власного життя рятує кохану від безчестя.

Перцепція образу Етель Клайвом Ньюкомом схожа на сприйняття художником Паші в повісті Т. Шевченка. Так, у приватній розмові Клайв зізнається, що не зустрічав величнішої жінки з часу навчання живопису в Франції та розглядання скульптур античних богинь у Луврі (ще тоді йому прийшла на думку аналогія з римською богинею полювання та жіночності Діаною) та нарікає на те, що великосвітське життя зіпсувало її. Як справжній художник, Клайв чітко визначає, кого можна було б написати з Етель. Він обирає сильних, екзальтованих і жорстоких жінок з Біблії – Юдиту й Саломею, що є символами патріотизму та підступності. Клайву одразу спадає на думку відомий у мистецтві епізод з Нового Завіту, коли царівна Саломея, здобувши за підступною намовою матері страхітливу «винагороду» за свій танець у вітчима Ірода, несе на таці відрубану голову Івана Хрестителя [620, р. 253]. Тож Клайв у своїх передбачливих порівняннях несвідомо вказує на демонічну, небезпечну природу красуні Етель, яка й насправду виявиться для нього загрозливою.

У повісті Т. Шевченка художник теж порівнює свою кохану з відомими образами – так, Паша, яка вносить до кімнати кавник та тацю, видається йому справжньою Гебою [465, т. 4, с. 182]. Цим зауваженням він вивіщує дівчину, вбачає в ній втілення вічної молодості.

В. М. Теккерей і Т. Шевченко наголошують на тому, що погане виховання та середовище зіпсували натури Етель та Паші. Як зауважує І. Бурова, в образі жіночої героїні англійський письменник ілюструє своє глибоке переконання, що більшість добрих за вдачею людей нівечаться порочним суспільством, схоже, як компрачикоси в XIII–XVIII ст. навмисне калічили дітей для того, щоб ті могли звеселяти невибагливу до видовищ публіку. Та, на відміну від Паші, Етель втілює й іншу ідею В. М. Теккерей: варто лиш скинути з себе суспільний вплив, знайти в собі сили відмежуватися від нав'язаного



способу життя – і душа почне очищуватися від насадженого ззовні чужорідного зла [78, с. 86]. У випадку з Пашею, усі спроби молодого художника виховати її засобами читання спеціально підібраної літератури та долученням до мистецтва зазнають невдачі. Спершу відсутність виховання в родині дрібного чиновника-п'яниці, який встигає перед своєю наглою смертю привчити доньку до жебрацтва, а згодом запопадливість тітки-дуеньї, яка з усіх сил старається одружити Пашу, непоправно псують вдачу дівчини. Показово, що другим полотном, яке художник Т. Шевченка пише з Паші – вже своєї дружини – та її позашлюбної дитини, є зображення Пресвятої Діви з Немовлям. І знову помічаємо різкий контраст зображуваного з зображеним на картині.

Шевченкознавці часто проводять паралелі між Пашею та приятелькою молодого Шевченка – Марією Яківною Європеус. Як зауважував один з перших біографів письменника, М. Чалий, племінниця господині найманої квартири, «прехорошенькая немочка» Марія стала «яблуком роздору» між Сошенком і Шевченком. Іван Сошенко закохується в Марію й навіть думає про весілля, але більш рішучий Шевченко стає на заваді планам свого благодійника, що спричинило нетривалу ворожнечу між художниками [454, с. 63–64]. Навряд чи донька дворянина та виборзького бургомістра Якова Європеуса [164, с. 79], попри легковажність у стосунках з чоловіками, була цілком безграмотною, як то підкреслюється в повісті. Дослідники розглядають як можливість екстраполяції трагічного одруження художника з вагітною Пашею на реальний життєвий «амурний» досвід молодого Шевченка часів навчання в Імператорській Академії мистецтв, так і те, що, ймовірно, на засланні митець розмірковував про те, що міг би врятувати знайому легковажну дівчину від безчестя ціною власної кар'єри [306, с. 362–363; 69, с. 69; 71, с. 369–370].

Отже, у повісті «Художник» Т. Шевченка та романі «The Newcomes» В. М. Теккерера можна зауважити ряд відповідностей у конструюванні образів головних персонажів-художників, котрим автори «створюють» і однакові випробування через зустріч з фатальною жінкою, котра руйнує життєві плани митця.

#### 4.5. «Садібні романи» «Persuasion» Джейн Остен і «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка

В українській компаративістиці на сьогодні простежено жанрову наближеність повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1855–1858) Т. Шевченка до літературної традиції подорожніх нотаток російської літератури початку XIX ст. та до творів Г. Квітки-Основ'яненка й М. Гоголя, які також ґрунтувалися на топі подорожі – насамперед у романах «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» та «Мертвые души» відповідно. У цій повісті зауважено також вплив художнього методу одного з фундаторів сентименталізму як літературного напрямку XVIII ст. – англійського письменника Л. Стерна [70, с. 213–214]. Відкритим залишається питання жанрової типології повісті в порівнянні зі зразками західноєвропейської літератури першої половини XIX ст. (неодноразово зазначені шевченкознавцями гіпотетичні інтертекстуальні паралелі з романами французької письменниці Ж. Занд є єдиним прикладом подібного порівняння, яке, проте, не має стосунку до компаративної генології). Тож таке зіставлення дозволить точніше з'ясувати жанрову своєрідність «Прогулки...», яку дослідники означають по-різному: як морально-етичну зі значним вмістом «мемуарного елемента» [217, с. 178–179] як соціально-етичну повість [70, с. 224; 71, с. 162], а також як постмодерну пародію мандрів, в якій синтезовано жанрові ознаки есею, нарису, мандрів, казки, поеми та роману [394, с. 101–103].

Досі повість «Прогулка с удовольствием и не без морали» не порівнювалась з романом Джейн Остен «Persuasion» («Аргументи розуму») (1818). Це можна пояснити відсутністю ознак знайомства письменника з творчістю англійської авторки, яка, хоча й вважається тепер однією з найкращих британських письменниць усіх часів, не була популярною за життя (широке знайомство з її романами в Європі припадає на 1880-ті роки).

Обрані твори проаналізуємо з огляду на їхню наближеність до жанро-

вого різновиду «садибного роману». У сучасному англomовному літературознавстві поряд із терміном «the country house novel» («садибний роман») зустрічаємо й синонімічний термін «the estate novel» («роман маєтку»). Науковці пов'язують виникнення цих термінів, як правило, з публікацією роману «Mansfield Park» («Менсфілд-парк») Джейн Остен у 1814 р., хоча, без сумніву, до всіх романів письменниці – як завершених, так і незавершених – можна застосувати це жанрове визначення. Топос садиби в її творах стає зосередженням не лише сюжетних дій, а репрезентантом соціальних процесів. Те, що Джейн Остен обрала місцем дії провінційне помістя, не було новацією, адже в комічних епопеях Г. Філдінга, сентименталістських романах С. Річардсона, Л. Стерна, О. Голдсмита та й у творах багатьох інших попередників письменниці топос дворянської чи пасторської садиби відігравав важливу роль і був просторовим осердям сюжету.

Як зауважують сучасні літературознавці, однією з провідних жанрових ознак «садибного роману» є акцент на соціальних цінностях. Наприклад, особливості управління маєтком містера Дарсі в романі «Pride and Prejudice» («Гордість і упередження») Джейн Остен показують ідеальну консервативну модель успішного господарювання: земля приносить прибутки, «непомітно» збагачуючи власників [569, р. 102]. Морально-етичні принципи мешканців дворянських садиб також базуються на цій незламній вірі в переваги «традиційного» шляху збагачення – вони зневажають комерцію та промисловість. А романи Джейн Остен – це своєрідний аналіз впливу такого переконання на взаємостосунки персонажів та їхні уявлення про доброчесність, кохання, добробут, сім'ю, подружні взаємини тощо. У конкретних ситуаціях, пов'язаних із майбутнім вибором життєвого шляху, персонажі змушені переглядати свої упередження, змінювати їх або й навіть відкидати. Тож іншою ознакою «садибного роману» Джейн Остен є інтенція до оновлення традиційної аристократичної культури (з метою її наближення до буржуазної) та збереження її національних прикмет [624, р. 114]. Сільське дворянство з його стійкими традиціями, що підтримувалися за мурами столітніх будинків, знайшло в ро-

манах Джейн Остен нове втілення – у глибоких психологічних образах, які демонструють готовність до духовного розвитку.

На початку XIX ст. дворянський маєток у превікторіанській Англії був альтернативою будинку в перенаселеному промисловому місті, він залишався останнім острівцем аристократизму, пасторальної утопії та сховищем давньої історії. Але було б помилковим розглядати «садибний роман» Джейн Остен виключно в контексті пасторальних жанрів чи лише як наслідок тривалої традиції зображення провінційних садиб у творах вище згаданих фундаторів англійського роману XVIII ст. У Джейн Остен однією з його головних ознак стає також і авторська іронія, за допомогою якої звички та переконання мешканців обійсть переосмислюються в призмі їхньої актуальності, неупередженості та важливості для сучасних умов. Окремі дослідники зауважували в романах англійської письменниці навіть впливи стилю англійських георгік кінця XVIII ст., в яких оспівувалась сільська природа та радість селян від праці на землі. Джейн Остен переглядає підстави інтерпретації провінційного дворянського обійстя як затишного та повсякчас спокійного місця, впроваджує консервативну сатиру, яка передбачає корекцію, оновлення та реконструкцію пасторальних мотивів [625, р. 96].

А. Кеттл спробував виразити одним словом тему роману Джейн Остен «Emma» – шлюб – і одразу себе поправив: формулювання одним словом є більш ніж недостатнім [201, с. 108]. Зрештою, всі романи Джейн Остен про шлюб, а також про перешкоди на шляху до його укладання, однак обрання цієї однобокої, «жіночої» і «несерйозної» теми не завадило письменниці продемонструвати на окремих історіях родин цілу епоху та її соціальний психологізм. Ця вузькість не відіграє жодної ролі, бо не слід визначати значення роману, виходячи з його «масштабу», оскільки «у творі мистецтва важливі глибина та істинність життєвого досвіду, що передається, а ці якості не можна ототожнювати з розмахом життєвої панорами» [201, с. 116]. Літературознавці часто визначають темою повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка зображення антикріпосницького протесту, тобто розг-

лядають її виключно в соціальному плані. Однак зведення теми повісті до висловлення автором негативної оцінки жорстокості та розпутності окремих поміщиків також є неточним. Зовнішньою темою повісті, як і в романі Джейн Остен, є шлюб, на перешкоді для укладання якого став різний соціальний статус наречених. Проте тут приховано глибинне розкриття складних суспільних процесів середини XIX ст., свідком та інтерпретатором яких був Т. Шевченко.

Варто зазначити, що часова дистанція між подіями, описаними в обох творах, – щонайменше чотири десятиліття. Події в «*Persuasion*» Джейн Остен розгортаються в перші два десятиліття XIX ст., тобто безпосередньо в час Наполеонівських воєн. Джейн Остен, попри властиву її творчості позаісторичність, надзвичайно уважно вводить у текст деталі, які дають змогу чітко ідентифікувати час подій та навіть включити їх у широкий історичний контекст. Так, Наполеонівські війни, значні баталії, які відбуваються на континенті та, зрештою, поразка Французької імперії та її наслідки, які перекроюють політичну карту Європи, не можуть прямо вплинути на Келлінч-Голл, оскільки його мешканці живуть своїми повсякденними турботами: сер Елліот піклується про власну зовнішність і про реноме сім'ї, його доньки переймаються господарськими клопотами та думками про заміжжя – на цьому перелік їхніх занять вичерпується. Глава сімейства далекий від політики й дізнається про всі європейські перипетії з газет і розмов зі знайомими. Чоловік живе за циклічним розпорядком життя – весь рік він проводить у помісті, а навесні на декілька тижнів вирушає до столиці з найстаршою донькою Елізабет. Ці щорічні поїздки є настільки схожими, що письменниця на них навіть не зупиняється – очевидно, вони мають на меті лише показати Елізабет на «ярмарку наречених», обговорити останні новини зі світського життя, а ще – нагадати про своє існування іншим дворянам.

Сер Волтер Елліот є взірцем старої аристократії, яка з презирством ставиться до нуворишів і надзвичайно ревно піклується про дворянські чесноти. Показовою є його специфічна «любов до читання»: він читає лише до-

відник «The Baronetage of England» («Баронети Англії»), в якому з погордою перегортає сторінки, де вказано тих, хто отримав свої титули в XVIII ст., але з великим задоволенням читає рядки про себе. Двотомний каталог «The Baronetage of England, containing their Descent and Present State...», який уперше було опубліковано в 1804 р., є символом дворянської честі роду, а відповідний запис про одруження Волтера та народження його доньок чоловік власноруч оновлює рукописною приміткою про одруження наймолодшої – Мері. Таке доповнення робить цю подію ще важливішою в очах сера Елліота, адже вказує й на «правильне» родичання з іншою благородною родиною з сусіднього графства. Джейн Остен зауважує, що сер Елліот також намагається передбачити майбутнього продовжувача знатного роду і додає до генеалогічних записів примітку про можливого спадкоємця. Дописування каталогу свідчить про намагання відкоригувати історію власного роду – постійне читання двох сторінок про Елліотів дозволяє серу Волтеру відмежуватися від прикрих думок про те, що на початку XIX ст. його марнотратство стало причиною занепаду колишньої величі відомої родини. Таке «перечитування» подвигів, за які його предки здобували титули, є своєрідною заміною власної бездіяльності та самолюбубання, адже відвідування щорічних раутів у столиці навряд чи співмірне з тим ревним служінням короні, яке демонстрували колись праотці.

Родич, до якого вирішує поїхати в гості оповідач повісті «Прогулка...», виступає, як і сер Волтер, утіленням негативних рис пасивного споглядальника. Т. Шевченко називатиме його в повісті саме так – «родич». Він є відставним гусаром, живе безвиїзно на своєму хуторі, а власне помістя намагається перебудувати за зразками, які побачив у якомусь зарубіжному журналі. Автор в'їдливо зауважує, що нові побудови вповні відповідають характеру свого архітектора, бо є дрібними та незручними [465, т. 4, с. 243–244]. Родич оповідача не є окремим індивідуумом – це, радше, тип без жодних характеристичних рис. Життєве задоволення він бачить у обідах, які поступово переростають у вечері, та в картярських іграх. Однак, попри вроджену ту-

пість і впертість, він таки є «щось» у дворянському світі, бо є поміщиком і володіє кількома сотнями кріпаків. Так само і Келлінч-Голл додає вагомості серу Волтеру, оскільки без помістя та титулів він буде змушений стати тим, ким він є насправді – самовдоволеним нарцисом, який надмірно переймається власною зовнішністю.

Управління маєтком є, без сумніву, найважливішим завданням його власників. Помістя виступає живим організмом, з яким співіснують і налагоджують діалог його мешканці. Справжнім потрясінням для останніх хазяїв Келлінч-Голлу стає необхідність залишити родове помістя, що століттями символізувало владу та вплив Елліотів, тож його втрата рівнозначна втраті колишньої могутності. Саме тому сер Волтер так піклується про те, щоб ніхто не дізнався про його скруту та про здавання садиби в оренду. Цікаво, що альтернативою могла б бути строга економія, але сер Елліот одразу відкидає такий варіант. Дворянин не може відмовитися від звичного способу життя – зовнішній лиск важливіший від стану його фінансових справ, тому сер Волтер іде на безпрецедентний крок: він здає фамільний будинок людині, яку, без сумніву, зневажає, – адміралу Крофту.

Зміна власника садиби підриває вікові традиції провінційного дворянського роду. Окрім цього, Елліоту не подобається відсутність гучних дворянських імен у родоводі колишнього моряка – це лише частково компенсують військове звання та зовнішність Крофта. Сер Волтер переконаний, що те, що адмірал винаймає Келлінч-Голл, слугуватиме для нього найкращою рекомендацією в Баті [501, р. 110]. Найстарша з доньок теж переймається збереженням традицій та титулів родини. Для Елізабет справжнім потрясінням стає новина, що далекий родич Вільям Волтер Елліот не бажає одружитися з нею та стати новим очільником давнього роду. Він боляче ранить самолюбство сера Волтера не своєю байдужістю до великої місії та до мешканців Келлінч-Голлу, а нерівним шлюбом. Багатство обраниці дозволяє містеру Вільяму певний час (до її передчасної смерті) зневажати нав'язливих родичів – він лише чекає можливості продати помістя після смерті сера Волтера на правах спад-

КОЄМЦЯ.

Руйнівником дворянської честі та традицій у повісті Т. Шевченка є поміщик Курнатовський. Його сусіди «закривають очі» на організований в маєтку кріпацький гарем, і навіть не намагаються виправити ситуацію, яка ганьбила, вочевидь, не лише Курнатовського, а й усіх дворян. Проте справжнім скандалом стає одруження вчорашнього ловеласа та гульвіси з кріпачкою Оленою – цього його найближчі друзі не можуть пробачити, адже шлюб з нерівною заплямовує і їхню честь. Ще більшим шоком є те, що Олена набуває майнових прав на рівні з ними і стає власницею п'ятисот «чистих» незакладених кріпосних душ.

Для ілюстрації змін, які провокуються ззовні (під впливом морального чинника), наприкінці повісті «Прогулка...» Т. Шевченко прояснює таємниче минуле померлої панни Дороти, яка, як несподівано виявляється, була матір'ю Курнатовського, а свою психічну хворобу набула внаслідок підлого обману, негідних вчинків та сваволі власного чоловіка. Як припускає автор, така доля могла чекати й Олену, але моральна чистота дівчини творить диво із закостенілим у своїх пороках поміщиком, і він перемагає успадковані від батька огидні нахили.

У розмірене існування героїв безперешкодно втручається велика історія, порушуючи ритм звичного життя та вносячи зміни у, за висловом Ф. Моретті, «нарратив повсякденності» [293, с. 103]. Примітно, що це втручання в обох «садибних романах» представлене аналогічно – великі геополітичні події спричиняють ніби й незначні, проте вирішальні зміни в житті персонажів – мешканців дворянських садиб і тих, хто прийде їм на зміну з зовнішнього світу. Успішне проведення мирних переговорів у Парижі 1814 р., що підсумували результати тривалого періоду Наполеонівських воєн і ознаменували їхнє остаточне завершення, «повертає» додому адмірала Крофта, який винаймає помістя в сера Елліота. Ця випадковість знову призводить до неминучої зустрічі капітана Вентворта, брата дружини адмірала, з колишньою нареченою Енн – й, відповідно, до відродження старих почуттів, хоча



про це закохані зізнаються лише наприкінці роману. У Т. Шевченка знаковою історичною подією стає Кримська війна 1853–1856 рр. Під час бою отримує каліцтво колишній кріпак, а у військовому шпиталі, на прохання висловити своє побажання щодо можливої компенсації від імперії, він просить звільнити з кріпацтва рідну сестру. Побажання пораненого виконують, і це стає стимулом до одруження поміщика Курнатовського з колишньою непокірною кріпачкою Оленою, прихильності якої той безуспішно домагався. Згадка про прочитані оповідачем відомості про поранених солдатів і даровану їм можливість вибору компенсації в одному з номерів часопису «Морской сборник» не є випадковою – автор дозволить вразливому оповідачеві ближче знайомитися з безіменними учасниками його майбутньої поеми – калікою-матросом і його сестрою.

В обох творах пасторальні світи маєтків слугують для своїх мешканців надійним захистом від військових подій. Джейн Остен демонструє те, як англійці захоплювалися моряками: таке акцентування в романі, як часто зауважують дослідники, мало автобіографічне підґрунтя. Як відомо, два рідні брати письменниці – Френсіс і Чарльз – були морськими офіцерами й обидва завершили кар'єру, досягнувши чину адмірала. Тож в образі адмірала Крофта – справжнього джентльмена з чудовими манерами, що не хвалиться своїми подвигами та є взірцем справжнього воїна, – відбилися факти з листування письменниці з Френсісом і Чарльзом. Особливої уваги заслуговує й глорифікація почесного обов'язку бути дружиною військового моряка в образі Софії Крофт – люблячої та вірної жінки, яка розділяє з чоловіком усі труднощі життя в морях і океанах. Прототипом для цього образу, а також і образу майбутньої дружини морського офіцера Енн Вентворт, як доводить Б. Саусем, слугувала близька знайома Джейн Остен – Енн Берретт, з якою письменниця приятелювала на час написання «Persuasion» [608, р. 44]. Ш. Дж. Кіндред проводить інші аналогії – на його думку, в образі Фредеріка Вентворта відбиті риси характеру Чарльза Остена, а в місіс Крофт – його дружини Фанні Остен [559, р. 115–120]. Попри ці розбіжності стосовно прототипів для героїв

роману, очевидним є те, що провінційна авторка була чудово обізнаною зі специфікою морської служби. Варто звернути увагу на те, що саме є для Джейн Остен ознакою успіху англійського офіцера: він пов'язаний, насамперед, із здобуттям статків і поважного місця в суспільстві – рівного тому, який займають провінційні дворяни, що успадкували своє багатство. У розмові з Елліотом містер Шеперд наголошує не так на військовій доблесті адмірала, як на його багатстві, – відсутність високого титулу компенсує й та обставина, що військовий не вбив жодної людини – тож є, поза сумнівом, джентльменом [501, р. 16]. Для Чарльза важливими є чутки про нажиті за час війни статки Вентворта та те, що він їх може примножити на ймовірній майбутній війні [501, р. 50]. Контр-адмірал Крофт «займає» місце Елліота, й це вторгнення в сімейну ідилію є глибоко символічним – «неблагородний» військовослужбовець витісняє донедавна могутнього баронета, займає його маєток й, відповідно, наочно відображає зміну в британській суспільній «табелі о рангах».

Як і в Джейн Остен, у повісті Т. Шевченка розгорнуто наратив «сільського роману» з елементами риторики романтизму. Оповідач вирішує зустріти весну не в Києві, а усамітнитись у живописній провінції. Там він зустрічає красиву незнайомку, яка одразу западає йому в серце, але її, на його розчарування, супроводжує негарна стара супутниця. Це раптове захоплення відбувається майже паралельно з глибоким враженням оповідача від прочитаної в журналі згадки про побажання безіменного моряка-інваліда звільнити його сестру з кріпацтва. Повість пронизує авторська іронія: резонер підсміюється над своїми емоціями та відчуттями; над «зручностями» жидівського трактиру, його хитрими та жадібними власниками; над прочитаною від нудьги «Запорізькою піснею» Т. Падури, яку історик А. Скальковський у своїй праці помилково назвав народною; над власною закоханістю в пустоголову кузину і т. п. Своє право на іронію та нелогічну й неузгоджену з загальнолюдськими поняттями поведінку, забудькуватість і перепади настрою оповідач виборює власним ремеслом, бо він – художник. Власники помістя, в яке він приїжджає, не поділяють його палкого бажання написати героїчну поему

про жертвовність учасника Севастопольської битви – вони живуть власним камерним життям, яке обмежується званими вечорами та плітками про знайомих. Такий самий спосіб життя провадять і їхні найближчі сусіди: розпусник Курнатовський і подружжя Прехтелів. Останні живуть ідилічним життям на власному хуторі, й лише несподіване знайомство з київським гостем порушує цю гармонію, як пише автор, «як у Бога за дверью».

До особливостей досліджуваних творів належить і аналіз сімейних цінностей та прав жінки в Британській і Російській імперіях. Енн Елліот, поза сумнівом, має надзвичайно мало привілеїв у власній родині. Вона навіть не може розпоряджатися власною долею, тому що батько розглядає доньок як частину вагомого позаісторичного проекту постійного підтримання знаменитості роду. Тож Енн стає заручницею химерних ідей про необхідність «чистоти крові» дворянського роду Елліотів – дівчина є в родині «товаром», який бажають вигідно продати. Сер Елліот та леді Рассел різко відкидають її можливе весілля з Вентвортом. Проте ні Вентворт, ні Енн не роблять спроб чинити опір або переконати рідних у щирості своїх почуттів – молоді люди просто погоджуються з пануючими стереотипами і розривають стосунки, щоби зрозуміти та виправити свою помилку лише через довгих шість років.

Очевидно, піклування про «чистоту крові» не є актуальним для сера Елліота після 1814 року. Втративши свої статки, він несподівано помічає зовнішню красу багатого капітана і навіть готовий внести відповідний запис у свій улюблений довідник. Зрозуміло, що ваги капітану додає й немала сума його статків, що значно перевищує посаг його майбутньої дружини. І хоча, зрозуміло, пристрасті, які вирують у романі, не зводяться до визначених культурологом Д. де Ружмоном характерних для Західної Європи XIX ст. істеричного сентименталізму та розмов про придане й ренту [366, с. 249], значення останніх для персонажів Джейн Остен є незаперечним. У випадку з Вентвортами та Курнатовськими слід брати до уваги й зміну історичних акцентів – місце дворянської гордості за минуле (сказати б, доволі спадкове почуття) замінює досі екстраординарна обставина – справжні почуття закоха-

них.

Для того, щоб піднятися над стереотипами та упередженнями, Олені та Курнатовському, Вентворту та Енн Еліот слід було опинитися за межами звичних маєтків – лише тоді вони змогли зрозуміти свої почуття та уникнути потенційних втручань з боку рідних і знайомих. Відтак, повернувшись до рідного, але вже обтяжливого для них топосу, закохані здатні опиратися традиції та започаткувати власні «сімейні проекти». Тому в сцені зізнання, коли через тривалий час Вентворт та Енн діляться своїми минулими побоюваннями, виявляється, що дівчина була сміливішою за гордого моряка, який не наважився написати їй жодного листа після розлуки, оскільки прагнула бунтувати проти впертості та зарозумілості батька та сестер за умови його твердої підтримки. А Вентворт повинен був пройти лихоліття війни, щоб, поборовши гонор і відчувши власну силу, зізнатися Енн у почуттях.

Така ж зміна відбувається в стосунках закоханих у повісті Т. Шевченка – як тільки з'являється реальна перспектива звільнення Олени з кріпацтва, Курнатовський одразу наважується з нею одружитися. Безумовно, сильний характер Олени не може не вплинути на чоловіка, який одразу ж відчув неприйняття цього шлюбу дворянами-сусідами. Навіть ті нечисленні гості, які відвідують молоде подружжя, почувуються не в своїй тарілці [465, т. 4, с. 283]. Знаковою є тривала картярська гра нареченого зі своїми гостями, яку легко пояснити з психологічної точки зору: ні гості, ні Курнатовський не почувуються вільно – присутність колишньої кріпачки їх сковує. Вони втікають від етикетного примусу спілкуватися з Оленою до картярської гри, яка завжди в Російській імперії, за спостереженням Ю. Лотмана, урівноважувала відсутність свободи в реальному житті, адже роль випадку підкреслювала значення в грі непередбачуваних факторів, а також витримки, мужності та здатності не втрачати голову в важких ситуаціях [266, с. 191].

Г. Грабович звертає увагу, що в повісті українського письменника – найскладнішому і найнасиченішому символами творі – інтенсивно виражений архетип персони, який потребує подальшого аналізу [115, с. 368]. Виок-

ремлюючи архетип персони, К. Г. Юнг вказує на певні труднощі, пов'язані з описом цього компонента колективної психіки, оскільки він складається з єднання неособистісних якостей з індивідуальною свідомістю, що відчувається як особистісна маска. Ця маска, на думку психолога, видає себе за індивідуальність перед іншими людьми, а насправді є лише зіграною роллю, яку виконує колективна психіка. Важливим є те, що маска змушує вважати себе індивідуальністю не лише зовнішніх спостерігачів, а й свого носія. Тож маска не є суто індивідуальною: під час її аналізу з'ясовується, що вона є глибоко колективним явищем, а також, за дотепним висловом К. Г. Юнга, своєрідним компромісом між індивідуумом і соціальністю, який набуває ознак реалістичності – того, чого насправді не існує [484, с. 217]. Одягнута маска дозволяє не розкривати власну сутність, бо у ворожому суспільстві така відвертість завжди є небезпечною – тож, пристосовуючись до різних ситуацій, людина здатна використовувати різні маски.

Учений порівняв цей архетип з маскою давньогрецького актора та використав відповідну давньогрецьку назву «персона». Архетип персони виконує таку ж функцію – він дозволяє набувати невластивих ролей і програвати їх необхідну кількість разів у визначених обставинах [484, с. 237]. Це спостереження можна звести до трьох головних призначень персони – обман інших, обман себе, захист від інших. Отже, одягання чужої маски – це всотування чужої подоби, але не набуття її характеру. К. Г. Юнг протиставляв персоні душу – внутрішню сутність людини, яка і є її справжнім центром [369, с. 337]. Слід зауважити, що поняття душі тут трактується з позиції розуміння важливої ролі колективного несвідомого в житті людини.

Спробуємо з'ясувати особливості проектування архетипу персони в романі Джейн Остен та порівняти їх зі специфікою відповідного оприявлення в повісті Т. Шевченка. Г. Блум, роздумуючи над питанням страху непрожитого життя та його прихованої пульсації в образі Енн, робить припущення, що цей, за виразом ученого, елегантний сум за втраченими життєвими можливостями, був якось пов'язаний з поганим станом здоров'я письменниці та

передчуттям ранньої смерті [49, с. 297]. Це спостереження, на нашу думку, має сенс, оскільки працюючи над останнім романом «Persuasion», Джейн Остен вже відчувала перші симптоми своєї хвороби [611, р. 26]. У романі авторка робить спробу приміряти на себе нову функцію – роль хворої людини<sup>46</sup> – і робить це, експериментуючи в різний спосіб з персонажами.

Джейн Остен сприймає хворобу як загрозу, особливо для самотньої неодруженої жінки, тому що її зовнішня краса є неабияким скарбом: «Іноді жінка у двадцять дев'ять років буває гарнішою, ніж була вона десять років тому; і, якщо тільки не втрутились хвороба чи турбота, навряд щоб у цьому віці вона втратила хоч трохи своєї чарівності» [324, с. 8]. Письменниця пов'язує хворобу із самотністю – тоді жінка здатна самонавіяти хворобу, як то робить дружина адмірала Крофта. Присутність чоловіка дає жінці насагу почуватися здоровою та щасливою – цю міфічну ідею Джейн Остен утілює в жіночих образах Енн Еліот, Мері Масгроув і Гарріет Сміт.

Енн Еліот після відмови Вентворту поступово втрачає свою природну жвавість і здоров'я, стаючи блідою та худю. Як стверджує С. Зонтаг, «характер спричиняє хворобу, бо він себе не виразив. Пристрасть спрямовується всередину, тож вражає і завдає шкоди на найглибшому клітинному рівні» [176, с. 43]. Розрив стосунків з люблячим чоловіком, його раптовий від'їзд, відсутність будь-яких новин від нього спричиняють довголітню депресію та замкнутість Енн, яка рада всім допомогти, та рідні її зневажають. Свій біль від розлуки вона затамовує на довгий час і, як виявиться згодом, «вилікується» від своєї відчуженості лише після освідчення Вентворта.

Сестра Енн, Мері Масгроув, обирає хворобу як засіб привертання уваги – вона постійно нездужає, але це лише надмірне бажання бути потрібною, хоча й у такий нещирий спосіб. Здається, що Мері не повинна страждати від самотності у своїй багатодітній родині, але вона не може заповнити час дозвілля – тому використовує Енн як ліки від нудьги і, вочевидь, переконана,

---

<sup>46</sup> Письменниця страждала на гіпокортицизм – доволі рідкісне ендокринне захворювання, яке до середини минулого століття не лікувалося.

що робить сестрі велику послугу. Не спромігшись інтегруватися в родину чоловіка на своїх умовах – адже вона зробила їм честь, одружившись з Чарльзом, і, зазнавши невдач у перебиранні на себе керівних функцій у сімейних справах, Мері вирішує стати центром, набувши вигляду страшенно хворої людини. І хоча всі її рідні розуміють, що це лише гра, вона вперто продовжує «хворіти», одужуючи лише тоді, коли оточуючі випромінюють радість від спілкування з нею.

У місіс Сміт починаються проблеми зі здоров'ям після смерті марнотратного чоловіка – жінка стає інвалідом і не може обходитися без сторонньої допомоги. Однак це не образ самотньої жінки, яка жалкує за втраченими можливостями та впритул стикається з безрадісною перспективою бути прикутою до ліжка, – снаги жити далі їй дає невмируща життєрадісність та допитливість. Важливим є також вік місіс Сміт – вона майже ровесниця Енн і, здавалося б, повинна бути в цілковитому розпачі від теперішнього становища. Та завдяки вродженому позитивному сприйманню життя жінка ніколи не втрачає самовладання. Цікаво, що Джейн Остен, замість того, щоб конструювати традиційний образ особи, яка в нелегкий час покладається на віру й молитву, обирає для сильної духом молодої жінки-каліки цілком світський, прагматичний і раціональний погляд на життя. Хвороба не псує місіс Сміт: ревматизм віднімає в неї здатність пересуватися, але перенесені страждання, як вона сама зізнається, вдосконалюють її внутрішньо, наділяють даром бачити радість у найменших життєвих дрібницях.

Наратор повісті «Прогулка...» обговорює зі своїм слугою неправдоподібність свого «панського» образу. Так, зі слів власника-єврея придорожного готелю в Білій Церкві, він не подібний і на найдрібнішого пана, а тому заслуговує на зневажливе ставлення. Маска поміщика йому не вдається – оточуючі відразу впізнають, що він зовсім не пересічний дворянин чи чиновник. У гостях у свого родича наратор одягає маску, що зрозуміла його співрозмовникам, та вони (через власну впертість та самовдоволеність) не здатні повірити новині, що носіння еполет військовими скасовано, і глузують з ху-

дожника. Гість вирішує не сперечатися із зарозумілим ротмістром, зайнявши зручну позицію – «препорядочный оригинал», «решительный монах», «чудак». Ця маска людини, яка цілком відмінна від інших – «нормальних», знімає з нього відповідальність за все: відвідини сільського весілля та нехтування провінційним церемоніалом дворянських садиб, будь-які нерозсудливі вчинки. Це дозволяє також бути невдячним за гостинність, поширювати плітки цікавим слухачам, а самому подумки сміятися з обмежених поміщиків.

Очевидно, «препорядочный оригинал» буває справжнім лише коли повертається до своєї істинної сутності – до архетипних основ національного характеру українця, що проявляються навіть під апробованою маскою. Художник Дармограй не «грає», коли випадково потрапляє в природне для себе середовище – щире, народне, без штучних умовностей: на сільське весілля, на спів лірника або до гостинної господи хуторян Прехтелів. Формування такого єдиного зв'язку колективного несвідомого з індивідуальним, інтеграцію всіх складових рівнів психіки в спільну структуру К. Г. Юнг означає як архетип самості. Досягнення гармонійного єднання, на переконання психіатра, є головною метою життя людини. У цьому об'єднуючому архетипі він виокремлює важливу складову – Божий промисел: його збагнути може лише той, хто досягне відповідного ступеня розвитку особистості. На трансцендентну сутність центру психіки Т. Шевченка, яка пов'язує його поетичну творчість з символічним проектуванням себе в ролі Христа, його місії та мучеництва, вказує Г. Грабович [115, с. 372]. Схоже символічне сприйняття митця як Божого провидця та виконавця Його волі спостерігаємо й у повісті «Прогулка...». Оповідач переконаний, що покликання творчої людини має неземне походження, воно натхненне Божим провидінням [465, т. 4, с. 227]. Справжній художник є Деміургом і уподібнюється Богу-Творцеві – він не може бути схожим на звичайну людину, бо його діяння є суть діяннями Бога, в яких, на думку наратора, прихована таємниця, зрозуміла обраним. Людей Мистецтва названо Божими ангелами (лише їх створено за образом Божим), адже їхня творчість впливає на «толпу безобразную» сильніше, ніж інший видимий ре-



зультат творчості Бога – природа.

К. Г. Юнг схвалює ототожнення відчутних у собі природних сил з Божою волею: якщо вони вроджені, то, з психологічної точки зору, є підстави вважати їх істинними та правильними, оскільки вони демонструють зв'язок із звичним строем психічного життя предків [488, с. 38]. Талант до створення мистецьких творів оповідач повісті Т. Шевченка вважає абсолютною даністю і демонструє вміння їй не опиратися. Як деміург, що відрізняється від звичайної та пересічної людини, діє наратор, коли послідовно та терпляче навчає свого слугу грамоти або під впливом прочитаної статті з мілітарного часопису вирішує створити героїчну поему. Таким чином, непримітний для пересічного читача рядок із сухого статистичного звіту спонукає митця забути про все на світі, стає несподіваним стимулом для творчості. Етичний вибір, який здійснює оповідач, завжди правильний – він стає на бік зневаженої нареченої, уникає неприємного для себе товариства, набуває справжніх друзів і виявляє щирі батьківські почуття до свого кучера.

На відміну від Т. Шевченка, у романі Джейн Остен не спостерігаємо оприявлення архетипу самості – інтеграція несвідомих і свідомих психічних процесів є довготривалою й пов'язана із набуттям досвіду та переживанням найглибших емоцій. Тож можна припустити, що обірваний невиліковною хворобою шлях молодій письменниці так і не підсумувався набуттям психологічної цілісності через цілковиту (не лише творчу, а й загалом життєву) самореалізацію та досягнення індивідуальності та свободи.

Самість, як наголошує К. Г. Юнг, вилучена з особистісної сфери та проявляється лише у релігійних метафорах [488, с. 42]. Дозволимо собі припустити, що в повісті Т. Шевченка образ лірника зі сну художника і є тією метафорою архетипу самості. Показовими виступають сумніви живописця про те, ким є насправді сліпий старець, а також спроба пояснити його появу тогочасними подіями Кримської війни: «Когда я стал пристальнее всматриваться, то и увидел, что это был не *лирник* и не *кобзарь*, а шотландский королевский нищий, так живо описанный Вальтер Скоттом в его «Антикварию».

«Каким же чудом, – опять я спрашиваю сам себя, – принесло из Шотландии в Будища королевского нищего, да и зачем? Разве в плен попался как-нибудь под Севастополем? Ведь англичане народ оригинальный, они и на войне не чуждаются домашнего комфорта». Я, однако ж, ошибался, – это был настоящий *лирник*» [465, т. 4, с. 241]. Справжній лірник протиставляється фіктивному образу королівського старця Едді Охілтрі з роману «The Antiquary» В. Скотта (більше про ймовірні переклади цього твору на російську, з якими міг ознайомитися Т. Шевченко, див.: [69, с. 47; 71, с. 353–354]). У передмові до роману шотландський письменник дає вичерпну характеристику королівських жебраків, відомих як габерлунзи (*gaberlunzie*), які, певна річ, не були схожі ні на середньовічних менестрелів, ані на новочасних кобзарів. Найперше, що відрізняє їх від народних співців, це наданий королем високий суспільний статус: габерлунзи отримували особливі відзнаки, які підтверджували право просити милостиню на всій території Шотландії, та гарантували, що їх не будуть переслідувати як звичайних жебраків. Королівські жебраки були «живими газетами» і, звичайно, знали чимало легенд, переказів і балад, але їхнім першочерговим обов'язком була молитва за здоров'я короля та його родини [601]. Як зауважує Т. Шевченко, шотландські королівські жебраки могли лише розважати англійських солдатів у Криму, нібито звиклих до комфорту навіть у фронтових умовах. Утім, судячи з передмови В. Скотта до роману, на час першої публікації «The Antiquary» – 1816 рік – привілейовані жебраки майже зникли в Шотландії. Тож «перенесення» Едді Охілтрі в сон художника є іронічним прийомом, що показує невідповідність шотландського королівського жебрака та українського народного співця.

Наратор повісті означає старого лірника Божою людиною, оскільки і лірник, і кобзар є своєрідними зв'язковими між Богом і людьми. Вони для нього важать значно більше, аніж маркери та носії історичної пам'яті – слово, яке мовить сивий лірник не тільки звернене в минуле, не лише ретранслює сучасне, а й пророкує, тобто зазирає в майбутнє, відкриваючи його тим, хто здатен побачити. Тож лірник у сні-мареві художника є не колоритним

анахронічним співцем на зразок шотландського габерлунзи, а тим самим Дармограєм – він відображає його справжню сутність. Подорожуючий лірник з «Прогулки...» віддзеркалює ество митця, який не може сидіти на одному місці, постійно перебуває в русі, у мандрах, у творчому процесі – з подорожі розпочинається повість і новою мандрівкою вона й завершується. Отже, Шевченко-прозаїк в іншому мовному та текстуальному вимірі залишається Шевченком-поетом, усвідомлюючи та розуміючи свою профетичну функцію митця.

Український письменник сам називає себе Кобзарем Дармограєм і так само підписує іншу повість – «Княгиня». Як вже йшлося, цю літературну маску іронічного оповідача ґрунтовно проаналізувала Т. Гундорова. Вчена зауважує, що обраний псевдонім явно вказує на профанну та самоіронічну символіку характеру, і демонстративно підтверджує здатність письменника навіть в умовах відчуження до гри, маскараду та символічної персоніфікації [128]. Зрозуміло, що завжди існуватиме велика спокуса прочитати псевдонім Т. Шевченка як свідоме зізнання у власній невірі в те, що його літературна творчість – як поетична, так і прозова – стане доступною читачам. Але можливе й інше прочитання Дармограя: це кобзар, який грає не дарма, а задарма – безкоштовно, на потіху та серйозну науку уважних слухачів. О. Забужко висуває слушне припущення, що «автор» російських повістей і «відчужена» ним од себе маска є «переспівуванням» у російську мовно-культурну традицію автентичного Кобзаря – він привносить присутній елемент змагальності-діалогу «себе – українського» з «іншим – російськомовним» [165, с. 87–88]. Дослідниця зауважує, що в творенні міфу про Дармограя, Т. Шевченко підкреслено робить його слабшим за себе, але в повісті «Прогулка...» Дармограй, попри удавані байдужість і емоційність, постійно проявляє національне підґрунтя своєї мистецької натури, схильність до споглядальності; його притягують близькі за духом люди, які, в підсумку, стають переможцями. Відчужена маска в такі моменти знімається й виявляє українського митця, який залишається єдиним і цілісним, залюбленим у народну творчість, історію, природу

та людей.

Отже, повість «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка та роман Джейн Остен «Persuasion» є останніми завершеними текстами обох авторів, тож вони цікаві й у плані оприявлення архетипів персони та самості. У романі англійської письменниці архетип персони реалізується через маски хворих жінок, які потребують уваги, а в повісті Т. Шевченка – через роль асоціального митця. У повісті українського письменника, на відміну від роману «Persuasion», реалізовано втілення архетипу самості – цілісного психічного конструкту, що свідчить про досягнення індивідуальної свободи та виявляє започатковану ще в поетичних текстах профетичну місію автора «Прогулки...».

#### **Висновки до розділу 4**

Отже, визначальним для героїв роману «Oliver Twist» Ч. Діккенса та повісті «Близнець» Т. Шевченка є не так виховання родини, як вплив середовища, яке й формує їх як особистостей. Ч. Діккенс, на відміну від Т. Шевченка, пропагує ідею «благородної» спадковості, яка сприяє подальшому становленню особистості та допомагає опиратися негативному впливові на характер Олівера. Попри зовнішні збіжності з біблійними мотивами та темами, фабула романів базується на архаїчних складниках – міфові про дивовижний порятунок немовляти та дуальній організації міфу про братів (близнюків), один з яких втілює консистенцію Добра, інший – Зла. Антагоністи в обох творах є інфантильними індивідуумами, які здійснюють бунти супроти люблячих матерів. Письменники конструюють також і образи мудрих наставників, без яких ідеальні персонажі не змогли б успішно пройти здійснені над ними педагогічні дослідження.

Мотив соціальної помсти в повісті «Варнак» Т. Шевченка та романі «Mary Barton: A Tale of Manchester Life» Елізабет Гаскелл ґрунтується на індивідуальних бунтах головних героїв, які переживають внутрішні драми й намагаються здійснити свою помсту в антисоціальному спосіб. Християнська

наснаженість цього мотиву впливає на його психологічну репрезентацію в емотивно-почуттєвій сфері персонажів. Бунтівні організації, які очолюють Джон Бартон та Кирило, у ритуальний спосіб очищують суспільство від елементів, які, на їхню думку, зневажають моральний і людський закони – фабрикантів і дворян відповідно.

У повісті «Наймичка» Т. Шевченка та романі «Ruth» Елізабет Гаскелл актуалізовано жанротвірний мотив репутаційної стигми. В обох соціально-побутових творах письменники репрезентують одне з втілень мотиву порятунку матері з немовлям; образ матері-покритки модифікується в досконалий взірець материнської саможертвності. З метою підвищення статусу зведениць, образи Лукії та Руфі структуровано за взірцем сакрального образу Марії Магдалини – після гріхопадіння вони заслуговують на прощення своїм праведним і смиреним життям.

Наближення до сенсаційної прози стало можливим через спільне творче засвоєння українським автором і англійською письменницею Мері Е. Бреддон поетикальних засобів «школи Діккенса» та намагання вказати на низьку естетичну вартість творів французької масової белетристики першої половини – середини ХІХ ст., що були надзвичайно популярними серед читацького загалу Російської та Британської імперій.

Головні жіночі персонажі повісті «Художник» Т. Шевченка та роману «The Newcomes» В. М. Теккерей творять фіктивний та ілюзорний образ, який полонить думки митців, і вони намагаються втілити його у своїх полотнах. *Femme fatale* в творах українського та англійського письменників легковажать відданістю своїх шанувальників і безпечно віддаються тим радощам, які пропонує реальний, а не вигаданий світ. Щоправда, на відміну від Т. Шевченка, В. М. Теккерей демонструє і трансформацію від егоїстичної жінки-маніпулятора до образу добродійниці, здатної до емпатії.

Повість «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка та роман Джейн Остен «Persuasion» можуть бути означені як «садибні романи». В обох творах сюжет розгортається в закритих топосах дворянських маєтків;

зосереджено увагу на метаморфозах соціальних вартостей у нових історичних обставинах, які змінюють досі цілісні традиції провінційних родин. Ці тексти можна також прочитати як іронічні утопії, оскільки автори глузують над новими суспільними процесами, завершуючи свої «сільські романи» казковими фіналами.

## ВИСНОВКИ

Проблема теоретичного та компаративного потрактування терміна «жанрова система» належить до актуальних і дискусійних у сучасному літературознавстві. Під час жанрологічних досліджень часто застосовуються модерні методології, а напрацювання традиційних студій над жанрами цілковито ігноруються. Динамічних змін зазнають не лише жанри, які постійно змінюються в категоріях доміантних і периферійних, а й історико- та теоретико-літературні уявлення про них.

Серед основних концепцій дослідження жанрових систем можна виокремити формалістичну (Б. Томашевський, Ю. Тинянов), проблемно-змістовну (Г. Поспелов), генетичну (М. Бахтін, Д. Лихачов), системно-синергетичну (Д. Лихачов, М. Каган, Г. Гачев, Ю. Лотман, В. Зінченко), семіотичну (В. Пропп, Ю. Лотман), транслінгвістичну (Ю. Крістева), темпоральну (І. Смирнов), комунікативну (Ж.-М. Шеффер). Літературознавці не завжди зауважували системну природу літературних жанрів. Ідею жанрових систем уперше було обґрунтовано російськими формалістами Б. Томашевським і Ю. Тиняновим. Архаїчна природа жанру, окреслена М. Бахтіним, підтверджує необхідність урахування в жанрологічному аналізі також і несвідомих психічних чинників. Вважаємо, що акцент на окремих аспектах вивчення жанрових систем, зокрема, їхній проблематиці (Г. Поспелов) та замкнутості семіотичної природи (Ю. Крістева), є дещо спрощеним і догматичним.

Найбільш переконливою видається системно-синергетична концепція жанрових систем, яка враховує базові поняття жанрової системи – динамізм, залежність від ідеології доби, відкритість до зовнішніх чинників і здатність до трансформації та модифікації. На системності жанрової природи літератури наголошували І. Денисюк і Цв. Тодоров, які, незалежно один від одного, запропонували враховувати як синхронію, так і діакронію жанрів.

*Жанрова система* в цьому дослідженні означається як сукупність жанрів у межах окремої літератури на певному історико-культурному етапі, які

перебувають у складних взаємозв'язках один з одним та з зовнішніми системами суспільства та мистецтв. Із упевненістю можна стверджувати, що прискорений розвиток української літератури в першій половині та середині ХІХ ст. був певним стрибком – «культурним вибухом», за термінологією Ю. Лотмана. «Вибуховий» розвиток української прози, згідно з синергетичними постулатами, можна вважати першим кроком до постання її дисипативної системи жанрів. Визначено, що відповідна самоорганізація та подальша еволюція жанрової системи передбачає такі основні канали обміну інформацією з іншими системами: трансплантація «чужих» жанрів на національний ґрунт, архетипна основа (взаємозв'язок зі сферою несвідомого), а також спонтанна активність і контакти (відкрита комунікація) з позалітературними системами. Параметрами порядку, які детермінують ієрархію зв'язків у жанрових системах літератури, є мова, національний характер, культура, історія, традиція, імперська політика. Жанрові системи виступають також і носіями знакової специфічної інформації людської свідомості та підсвідомості, тобто зазнають впливу антропофактору.

Обґрунтованим і доцільним для компаративного аналізу жанрових систем української та англійської прози кінця ХVІІІ – середини ХІХ ст. вважаємо застосування методології дослідження жанрової системи як чотирисферної структури (жанрова система літератури; жанрова система літературної епохи, напряду; жанрова система національної літератури; жанрова система в творчості окремого письменника), запропонованої відомим українським жанрологом Н. Копистянською. Використання цієї оригінально-авторської методології дозволяє врахувати динаміку літературного процесу, який відрізнявся в українській та англійській літературах досліджуваного періоду: в першій – він лише набував запізнілого розвитку через об'єктивні ідеологічні гальма та гноблення, а в другій – продовжував інтенсивний розквіт, давно пройшовши еволюційний етап становлення.

Застосувавши ідеї компаративіста Н. Джуанишбекова, українську новочасну літературу можна розглядати як *інтеграційну* з такими відповідними



типологічними групами: адаптивна (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, Л. Глібов), диференційна (Л. Боровиковський, Т. Шевченко, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, М. Шашкевич, М. Устиянович, О. Стороженко), конвергенційна (М. Гоголь, О. Сомов, Є. Гребінка), білітературна (В. Наріжний, П. Голота, І. Кулжинський, М. Гоголь), асиміляційна (Антоній Погорельський). Для перегляду усталеного канону української літератури першої половини – середини ХІХ ст. (і не лише зазначеного хронологічного відтинку) вихідним пунктом було відкидання стереотипів про уявну інертність традиції, «консервуючу силу» писемності, вічну глибину вияву «великих текстів» [12, с. 129].

У прозі українських письменників першої половини – середини ХІХ ст. виокремлюємо жанрову систему, яка має власну структурну цілісність, завершеність і водночас демонструє відкритість, здатність до саморозвитку і типологічну схожість з жанровими системами інших західноєвропейських літератур, зокрема – англійської. Водночас жанрову систему української літератури слід визначати з неодмінним розкриттям національної своєрідності проблематики та тематики, яка дозволяє констатувати не тільки її повноцінне залучення до світового літературного процесу, але й власну історико-культурну та естетичну самодостатність. Іншими словами, попри очевидну віддаленість (етнолінгвістичну, географічну та, передусім, соціокультурну), жанрові системи української та англійської прози кінця ХVІІІ – середини ХІХ ст. демонструють типологічну схожість – тож були, цитуючи відомий вислів з «Енеїди» Вергілія, *близькими, але на великій відстані*. «Віддалене прочитання» (Ф. Моретті) жанрових систем неминуче пов'язане з селективним відбором аналізованих творів із метою скрупульозного вивчення: така вибірковість не перешкоджає розумінню цілісності жанрових систем української та англійської прози кінця ХVІІІ – середини ХІХ ст.

Інколи наближення до жанрової системи чужої літератури є творчою модифікацією сюжетів певних творів країни ядра – так, у повісті «Козирдівка» Г. Квітка-Основ'яненко інтерпретує сюжет історичного роману

В. Скотта «The Heart of Mid-Lothian» у звичній для себе морально-дидактичній манері. Як наслідок, романтична основа роману в українського письменника набуває нового смислу – просвітницько-реалістичного. Припускаємо, що іншим запозиченням з історичної романістики В. Скотта став образ народного бунтаря. Відомий шотландський месник Роб Рой замінюється історичною постаттю українського розбійника Семена Гаркуші, перекази та легенди про якого стали основою для творів багатьох письменників – В. Наріжного, Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка, Т. Шевченка та ін. Попри спільний інтерес шотландського та українських письменників до проблеми бунту проти чинної влади, спостерігаємо в останніх намагання з'ясувати не лише позитивний, світлий бік характеру народного бунтівника, але й певною мірою засудити його виступ. Така зацікавленість «розбійницькою темою» в українській літературі першої половини – середини XIX ст. фіксує зростаючу увагу до історії свого народу.

Усвідомлення власної відмінності опосередковано демонструється й у жанрових різновидах пародійних творів, автори яких виступають супроти окремих зразків масової літератури та вказують на їхні художньо-естетичні вади. Г. Квітка-Основ'яненко в повісті «Герой очаковских времен», подібно до нищівної критики готичних романів у «Northanger Abbey» Джейн Остен, пародіює поширені в російській літературі перекладні та наслідувальні версії «сентиментально-готичних» романів.

Типологічно близькими до англійської преромантичної (М. Г. Льюїс) і романтичної прози (В. Г. Айрленд, В. Скотт) є різножанрові твори М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Антонія Погорельського, О. Сомова. Зближує ці тексти наявність демонічних образів відьом і фамільярів, топосів відьомського шабашу, мотиву випадкового потрапляння людини на відьомський шабаш. Побутова та повсякденна історія в творах англійських і українських письменників синтезується з фантастичним компонентом, що ґрунтується не лише на фольклорному началі, народній демонології, а й на суспільних стереотипах. Жанротворчим мотивом у романі «The Monk: A Romance»

М. Г. Льюїса і повісті «Ложные понятия» Г. Квітки-Основ'яненка виступає мотив інцесту, ініціатором якого є антигерой – борець проти законів суспільних і Божих. У творах досліджуваних письменників, попри універсальність і поширеність цього мотиву, він набуває національного та соціокультурного забарвлення.

На підставі порівняльно-типологічного зіставлення фейлетонів Г. Квітки-Основ'яненка та В. М. Теккерея констатуємо близькість авторських позицій стосовно популярних серед масового читача естетично невартісних творів. Іншим підґрунтям для типологічної близькості в малих прозових жанрах є увага письменників до фактографічного зображення повсякденного життя, особливо жителів урбаністичних топосів («фізіологічні нариси» Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та Ч. Діккенса).

У структурах жанрових систем української та англійської літератур першої половини – середини ХІХ ст. виокремлено жанрові різновиди крутійського роману, роману виховання, роману сервантесівського типу, історичного роману та сімейної хроніки.

Для крутійських романів «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка та «The Luck of Barry Lyndon» В. М. Теккерея характерні присутність жанрової пам'яті пікарески, дотримання історизму в художньому освоєнні дійсності, актуалізація мотиву антивиховання.

Для Bildungsroman'ів «Аристион, или Перевоспитание» В. Наріжного та «The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy» В. М. Теккерея, попри певні істотні жанрові трансформації, характерним є оприявлення архетипної основи – наявність архетипів Мудрого Старого, трикстера та героя. В романах виховання українського й англійського письменників по-новому інтерпретується архетипний образ блудного сина, який у текстах втілюється у постатях молодих дворян-бунтівників, які, після індивідуального повстання проти суспільних правил, все ж повертаються до соціуму.

Романами сервантесівського типу в українській і англійській літературах першої половини ХІХ ст. – «романами великої дороги» – можна вважати «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» Г. Квітки-Основ'яненка, «Мертвые души» М. Гоголя, «The Adventures of Hajji Baba of Israhan» Дж. Морьє та «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса. Міфологема Дон Кіхота та архетип шляху є жанротвірними елементами та домінантними складниками цих текстів. В аналізованих «романах великої дороги» подорож головних героїв резонує з внутрішньою еволюцією, яка є також одним із вимірів художнього часопростору. Зображені в текстах географічні об'єкти імперій є виразниками історичної, культурної та соціальної символіки та здатні впливати на внутрішній світ персонажів, визначаючи їхній емоційний стан. У творах Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Дж. Морьє, Ч. Діккенса основні етапи життя героїв простежуємо в імплікації міфологеми мономіфу, що підтверджує її вагомість для формування жанрового різновиду «роману великої дороги».

В історичних романах «Михайло Чарнышенко или Малороссия восемьдесят лет назад» і «The Antiquary» П. Куліш і В. Скотт творять власні національні міфи – при цьому збіжними є не лише історичні, а й індивідуально-психологічні відповідності. Для обох авторів характерним є намагання вирішити проблему складного діалогу сучасності та минулого. Новий підхід до трактування історії на самобутньому національному матеріалі, який П. Куліш запозичив у В. Скотта, впливає і на авторське прагнення достовірності зображуваних подій і образів, документалізації та історизму.

В історичних романах «Братья-близнецы» О. Стороженка та «The History of Henry Esmond, Esq. ...» В. М. Теккерея розгортаються сатиричні трагедії, в яких представлено імперські версії консервативних ідеологій. Ці презентації здійснюються на прикладі трьох соціальних рівнів Британської імперії та колонізованої України другої половини ХVІІІ ст. – військовому, аристократичному та релігійному.

Типологічно близькою є розробка стереотипних образів євреїв як жанротвірних елементів у творах О. Сомова, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Є. Гребінки й англійських прозаїків В. Скотта та Ч. Діккенса. Однак можна виокремити й певні історичні особливості структурування цих образів згідно з своєрідними «концепціями ворогів» у творах українських письменників, які базуються на народних стереотипах сприйняття євреїв.

Сімейні хроніки Г. Квітки-Основ'яненка і Марії Еджворт демонструють зацікавлення письменників глибинними процесами змін в спільнотах Ірландії та України другої половини XVIII ст. Реконструюючи минуле, Г. Квітка-Основ'яненко та Марія Еджворт звертають увагу на проблеми деградації старовинного роду, його саморуйнування в тогочасних історичних умовах, що склалися під впливом нової ідеології.

У романі «*Oliver Twist*» Ч. Діккенса та повісті «Близнецы» Т. Шевченка наявні жанрові ознаки педагогічного роману: в обох творах спостерігаємо розгортання авторських експериментів – головних героїв поміщено в конкретні педагогічні умови.

Важливим складником використання розбійницької теми в повісті «Варнак» Т. Шевченка та романі «*Mary Barton: A Tale of Manchester Life*» Елізабет Гаскелл став мотив соціальної помсти, який має для цих текстів важливу функціональну та жанротворчу вагу. Мотив соціальної помсти в соціально-психологічних творах Т. Шевченка та Елізабет Гаскелл втілює авторські ідеї «бунтівної людини», яка діє в конкретних історичних обставинах. Письменники засуджують організований бунт і його вияв у терористичних акціях, зумисне приводячи виконавців до каяття, а також в однаковий спосіб пропагують ідею суспільного примирення та прощення. У повісті «Наймичка» Т. Шевченка та романі «*Ruth*» Елізабет Гаскелл порушено доволі дразливу для суспільства Російської та Британської імперій тему ставлення до покритки та створення для неї особливого соціального статусу.

Типологічні паралелі свідчать про наближення повісті «Несчастный» Т. Шевченка до жанрового канону sensationного роману, що доведено через

зіставлення з романом «Lady Audley's Secret» Мері Е. Бреддон. Проаналізовані сенсаційні твори є інверсією сімейного роману, а зображена в них сімейна ідилія є набором симулякрів, які не відповідають дійсності. У біографічних *Künstlerroman*'ах – повісті «Художник» Т. Шевченка та романі «The Newcomes» В. М. Теккерея – можна зауважити ряд відповідностей у конструюванні образу фатальної жінки, котра руйнує життєві плани художника.

Повість «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка та роман Джейн Остен «Persuasion» можуть бути прочитані як «садибні романи» з відповідними жанровими ознаками: дія, як правило, відбувається у закритому просторі маєтків, в яких діють свої правила етикету й спілкування та відбуваються циклічні повсякденні ритуали; автори акцентують увагу на трансформаціях соціальних цінностей у нових історичних умовах, що торкаються й монолітних звичаїв провінційних дворянських родин; обидва тексти можна вважати іронічними утопіями, в яких автори сприймають складнощі нових суспільних процесів з певною іронією й, як наслідок, завершують твори казковими хеппі-ендами; в обох письменників розгорнуто наратив «сільського роману» з елементами риторики романтизму.

У дослідженні встановлено типологічні відповідності в жанровій орієнтованості українських і англійських прозаїків кінця XVIII – середини XIX ст. Попри виразні прояви національної ідентичності, акцент на власному фольклорі, історії та культурі, запізнілість постання новочасної літератури в підневільних умовах колоніального існування, жанрова система української літератури досліджуваного періоду демонструє багато спільних рис у активізації та моделюванні жанрових різновидів прози, які простежуються та увиразнюються під час типологічного зіставлення та порівняння з відповідною панорамою розвитку жанрів у англійській літературі. Проза письменників інонаціональних літератур засвідчує подібність намагань досягнути позатекстову реальність – як сучасну, так і давноминулу – в художніх світах власних творів через відповідні жанротвірність і жанроформування.

Проведене дослідження жанрової системності української та англій-

ської прози кінця XVIII – середини XIX ст. підтверджує необхідність подальшого компаративного дослідження й наступних етапів літературного процесу для з'ясування не лише типологічних схожостей і розбіжностей, а й глибшого осмислення динаміки розвитку національних літератур.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамян Л. А. Первобытный праздник и мифология / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. Ереван : АН АрмССР, 1983. 232 с.
2. Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность: К 80-летию Федора Александровича Петровского. Москва : Наука, 1972. С. 90–102.
3. Александрова Г. Глобалізація і нові стратегії в компаративістиці // Українознавчий альманах. 2013. Вип.11. С. 77–79.
4. Алексеев М. П. Русский Диккенс // Чарльз Диккенс. Указатель важнейшей литературы на русском языке (1838–1945) / сост. Ю. Л. Фридлиндер ; под ред. и с предисл. проф. М. П. Алексеева. Ленинград : [Б. и.], 1946. С. 5–25.
5. Алефиренко Н. Ф. Концепт и значение в жанровой организации речи: когнитивно-семасиологические корреляции // Жанры речи : сборник научных статей. Саратов : Колледж, 2005. Вып. 4. Жанр и концепт. С. 50–64.
6. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 272 с.
7. Аникин Г. В. Нравственный идеал. О творчестве Вальтера Скотта // Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века / отв. ред. Н. П. Михальская. Москва : Наука, 1986. С. 151–191.
8. Антоновська М. Повість Т. Шевченка «Варнак» та український літературний контекст I пол. XIX ст. // Шевченкознавчі студії. 2011. Вип. 14. С. 3–11.
9. Арват Н. Н. Структура текста повести Т. Г. Шевченко «Наймичка» // Дослідження творчості Т. Г. Шевченка : тематичний зб. наук. праць. Київ : НМК ВО, 1992. С. 12–20.
10. Арнольд В. И. Теория катастроф. 3-е изд., доп. Москва : Наука, 1990. 128 с.
11. Артамонова Л. М. Общество, власть и просвещение в русской



провинции XVIII начала XIX вв.: (Юго-вост. губернии Европ. России). [Самара] : Изд-во Сам. науч. центра РАН, 2001. 391 с.

12. Асманн А. Канон и цензура (пер. Ксении Носовой) // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / [сост. : Д. Уффельманн, К. Шрамм]. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. С. 125–155.

13. Асоян А. А. Данте и русская литература. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. 172 с.

14. Ассман Ян. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.

15. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе / пер. с нем. Москва : Прогресс, 1976. 556 с.

16. Бабиц Н. Д. Средства воплощения авторского замысла в романе Г. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский» // Вопросы русской литературы : респ. межведомственный науч. сб. Львов : Львов. гос. ун-т, 1989. Вып. 2 (54). С. 88–96.

17. Багно В. Е. Русское донкихотство как феномен культуры // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни / отв. ред. В. Е. Багно. Санкт-Петербург : Наука, 2003. С. 217–231.

18. Багрий Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світі історичної романістики Вальтера Скотта) / пер. з англ. Київ : Редакція журналу «Всесвіт», 1993. 290 с.

19. Базанов В. Заметки фольклориста (Об историко-сравнительном изучении и его издержках) // Русская литература. 1966. № 2. С. 220–237.

20. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: моногр. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 444 с.

21. Барт Р. С чего начать? // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва :

Прогресс, Универс, 1994. С. 401–412.

22. Барымов А. Харьковский Вертер : психологическо-юридический очерк из харьковской хроники начала 30-х гг. // Киевская старина. 1883. № 5. С. 49–65.

23. Бахтин М. М. К вопросам теории романа. Проблема диалога, письма и автобиографии // М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 3 : «Теория романа» (1930–1961). 2012. С. 557–607.

24. Бахтин М. М. <К «роману воспитания»> // М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 3 : «Теория романа» (1930–1961). 2012. С. 218–336.

25. Бахтин М. М. Комментарии // М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 2 : «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Статьи о Толстом (1929). Записи курса лекций по истории русской литературы (1922–1927). 2000. С. 428–653.

26. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 6 : «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. 2002. С. 5–300.

27. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 3 : «Теория романа» (1930–1961). 2012. С. 180–217.

28. Бахтин М. М. Слово в романе. К вопросам стилистики романа // М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 3 : «Теория романа» (1930–1961). 2012. С. 8–179.

29. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965) // М. М. Бахтин. Собрание сочинений.

Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 4 (2): «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)» (1940, 1970). Комментарии и приложение. 2010. С. 9–508.

30. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 3 : «Теория романа» (1930–1961). 2012. С. 340–511.

31. Беккер С. Миф о русском дворянстве: Дворянство и привилегии последнего периода императорской России / пер. с англ. Б. Пинскера. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 344 с.

32. Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы / под общей ред. Н. К. Гудзия. Москва : Просвещение, 1964. С. 25–40.

33. Бельский А. А. Английский роман 1800-1810-х годов : уч. пособие по спецкурсу для студ. филол. ф-та. Пермь : Пермский гос. ун-т, 1968. 334 с.

34. Бельский А. А. Английский роман 1820-х годов : уч. пособие по спецкурсу. Пермь : Пермский гос. ун-т, 1975. 204 с.

35. Бельский А. А. Вальтер Скотт. Очерк творчества. Москва : Политиздат, 1958. 39 с.

36. Бельский А. А. «История Генри Эсмонда» В. М. Теккерея как исторический роман // Уч. зап. Перм. ун-та. 1960. Т. 13. Вып. 4. С. 65–81.

37. Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // В. Беньямин Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. и фр. ; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. С. 47–234.

38. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с фр. Минск : Харвест, 1999. 1408 с.

39. Березкин Ю. Е., Дувакин Е. Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам: Аналитический каталог. URL: <http://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 17.12.2014).
40. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Ленинград : Наука, 1977. 392 с.
41. Беркофф Дж. Б. Чи існує канон українського літературного Бароко? // Український гуманітарний огляд. 2012. Вип. 16–17. С. 9–54.
42. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
43. Биллингтон Дж. Х. Икона и топор: Опыт истолкования истории русской культуры / [пер. с англ. С. Ильина и др.]. Москва : Рудомино, 2001. 879 с.
44. Бим-Бад Б. М. Педагогика Иммануила Канта: современное звучание. Часть 2, заключительная. URL: [http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article\\_full.php?aid=421](http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=421) (дата обращения: 15.01.2013).
45. Білецький О. І. Гоголь і українська література // Гоголь і українська література XIX ст. : зб. ст. Київ : Держ. в-во худ. літ., 1954. С. 3–18.
46. Блій де Г., Муллер П., Шаблій О. Географія: світи, регіони, концепти / пер. з англ. ; передм. та розділ «Україна» О. Шаблія. Київ : Либідь, 2004. 738 с.
47. Блок М. Апология истории или ремесло историка. 2-е изд. Москва : Наука, 1986. 256 с.
48. Бломберг К. Интерпретация притчей / пер. с англ. Москва : Библиско-богословский институт св. апостола Андрея, 2005. 380 с.
49. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. Київ : Факт, 2007. 720 с.
50. Бовсунівська Т. В. Жан-Марі Шеффер проти Арістотеля // Літературознавчі студії. 2011. Вип. 31. С. 28–33.
51. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика : моногра-

фія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.

52. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 520 с.

53. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.

54. Бовуар де С. Второй пол : Т. 1. Факты и мифы. Т. 2. Жизнь женщины / пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. С. Айвазовой ; [коммент. М. В. Аристовой]. Москва : Прогресс ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. 831 с.

55. Бовуар де С. Нужно ли сжечь маркиза Де Сада? (пер. с англ. Н. Кротовской и И. Москвиной-Тархановой) // С. де Бовуар. Очень легкая смерть: Повести. Эссе / пер. с фр. и англ. Москва : Республика, 1992. С. 361–413.

56. Богачевська Л. О. Спільні мотиви романів Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський» та Ч. Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу» // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип. 9 : Українська література в загальноєвропейському контексті. 2005. С. 37–42.

57. Богачевська Л. О. Типологічні особливості автобіографічних творів (на матеріалі повісті «Художник» Т. Шевченка та роману «Девід Копперфілд» Ч. Діккенса) // Наукові записки. Серія: Літературознавство. Тернопіль : ТДПУ, 2001. Вип. 9. С. 209–216.

58. Богачевська Л. О. Чарлз Діккенс і українська література: проблеми рецепції і типології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Тернопіль, 2007. 20 с.

59. Богданов А. А. Тектология: (Всеобщая организационная наука). В

2-х книгах / редкол. Л. И. Абалкин (отв. ред.) и др. Москва : Экономика, 1989. Кн. 1. 1989. 304 с.

60. Богдецкая Л. Д. Особенности сатиры Диккенса и Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи : сб. науч. тр. ; редкол. : А. С. Фиксин [и др.]. Фрунзе : Изд-во Киргизского гос. ун-та, 1988. С. 29–44.

61. Боголепова Т. Г. Изображение городской жизни в «Очерках Боза» // Вестн. Ленингр. ун-та. 1969. № 20 : История. Язык. Литература. Вып. 4. С. 100–109.

62. Боголепова Т. Г. Очерки о Бозе. Художественный мир Чарльза Диккенса. Истоки и итоги. Владивосток : Изд-во Владивостокского ун-та, 2009. 202 с.

63. Бодрийяр Ж. Система вещей / [пер. с фр.]. Москва : Рудомино, 1995. 168 с.

64. Бойко В. Життя та літературна творчість Г. Квітки-Основ'яненка // Квітка-Основ'яненко Г. Твори. Київ : Криниця, 1918. Т. 1. С. VII–LXXVI.

65. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. В 3-х томах / отв. ред. О. А. Платонов. Москва : Ин-т русск. цивилизации, 2013. Том 3. 2013. 1280 с.

66. Большакова А. Ю. Архетип и его именование в художественной словесности // Polilog. Studia Neofilologiczne. 2012. № 2. S. 13–25.

67. Борзенко О. І. Сентиментальна «провінція»: (Нова українська література на етапі становлення). Харків : Харків. націон. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2006. 322 с.

68. Боровиковський Л. Чарівниця (Балада малоросійська) // Українські поети-романтики: поет. твори / [упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука ; вступ. ст. М. Т. Яценка ; ред. тому М. Т. Яценко]. Київ : Наук. думка, 1987. С. 59–64.

69. Боронь О. Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури: Рецепція та інтертекстуальні зв'язки. Монографія. 2-ге вид. Київ : Критика, 2015. 160 с.

70. Боронь О. Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчості [Збірка статей]. Київ : Критика, 2015. 344 с.
71. Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей [Монографія]. Київ : Критика, 2017. 496 с.
72. Бочаров В. В. Власть и время в культуре общества // Антропология власти. Хрестоматия по политической антропологии : В 2 т. / сост. и отв. ред. В. В. Бочаров. Санкт-Петербург : С.-Петербур. ун-т, 2006. Т. 1 : Власть в антропологическом дискурсе. С. 225–238.
73. Бояновська Е. М. Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом / пер. з англ. А. Бондар. Київ : Темпора, 2013. 616 с.
74. Брайчевський М. Вибране. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2009. Т. I : Суспільно-політичні рухи в Київській Русі. Історична думка в Київській Русі / упорядкування, передмова, наукове редагування і анотований іменний покажчик Ю. Кухарчука. 2009. 720 с.
75. Брунэль П., Пішуа К., Русо А.-М. Што такое параўнальнае літаратуразнаўства? / пер. з франц. Мінск : Эўрофорум ; Беларускі Фонд Сораса, 1996. 240 с.
76. Буданов В. Г. Синергетическая методология в постнеклассической науке и образовании // Синергетическая парадигма: синергетика образования : [коллективная монография] / [отв. ред. В. Г. Буданов] ; Российская акад. наук, Ин-т философии. Москва : Прогресс-Традиция, 2006. С. 174–211.
77. Будницкий О. В., Миллер А. И., Долбилов М. Д. Евреи в Российской империи (1772-1917) // Западные окраины Российской империи / научные редакторы М. Долбилов, А. Миллер. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. С. 301–340.
78. Бурова И. И. Романы Теккеря: становление реалистического психологизма в английской литературе середины XIX в. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. 144 с.
79. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. Москва :

Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.

80. Вайскопф М. Покрывало Моисея. Еврейская тема в эпоху романтизма. Москва : Мосты культуры / Гешарим, 2008. 384 с.

81. Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение / пер. Н. Тюкиной. Москва : Территория будущего, 2006. 248 с.

82. Валлерстайн И. Мир-система Модерна. Том I. Капиталистическое сельское хозяйство и истоки европейского мира-экономики в XVI веке / пер. с англ., литер. редакц., комм. Н. Проценко, А. Черняева. Москва : Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. 552 с.

83. Василькова В. В. Порядок и хаос в развитии социальных систем: (Синергетика и теория социальной самоорганизации). Санкт-Петербург : Лань, 1999. 480 с.

84. Вацуро В. Э. Готический роман в России. Москва : Новое лит. обозрение, 2002. 542 с.

85. Вербицька Є. Г. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко : життя і творчість. Харків : Харків. ун-т, 1968. 154 с.

86. Веселовский А. Н. Мертвые души. Глава из этюда о Гоголе / А. Н. Веселовский. Этюды и характеристики. 3-е, значительно дополн. изд. Москва : Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1907. С. 648–686.

87. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 408 с.

88. Винницкий И. Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. 2003. № 61. С. 119–151.

89. Вільна Я. В. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г. Квітки-Основ'яненка : [монографія]. Київ : Альтерпрес, 2005. 300 с.

90. Вовк Х. К. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995. 336 с.



91. Возняк Т. Феномен міста. Львів : [б. в.], 2009. 334 с.
92. Волинський Кобзар / укл. П. М. Кралюк. Острогоз : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. 212 с.
93. Волков А. Р. Теорія традиційних сюжетів та образів // Традиційні сюжети та образи / [Волков А. Р., Бойченко О. В., Курилик В. В., Попов Ю. І., Рихло П. В.]. Чернівці : Місто, 2004. С. 59–96.
94. Вольман С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения // Проблемы современной филологии. Сб. статей к 70-летию В. В. Виноградова ; под. ред. М. Б. Храпченко и др. Москва : Наука, 1965. С. 341–349.
95. Г...въ (\*). Продолжение Разбора Учебной Книги Российской Словесности // Вестник Европы. 1821. № 11, июнь. С. 198–222.
96. Гайжюнас С. В. Роман воспитания (Динамика жанровой структуры). Вильнюс : Шяуляйский педагогический институт им. К. Преикшаса, 1984. 52 с.
97. Галахов А. Д. Историческая хрестоматия нового периода русской словесности. 6-е изд. Санкт-Петербург : Тип. Глазунова, 1891. Т. 2 : От Карамзина до Пушкина. 1891. 489 с.
98. Ганин В. С. Исторический взгляд на эволюцию холерной инфекции // КЛИО. 2010. № 2. С. 60–70.
99. Гачев Г. Д. Гуманитарный комментарий к физике и химии. Диалог между науками о природе и о человеке. Москва : Логос, 2003. 512 с.
100. Гачев Г. Д. Неминуемое: Ускоренное развитие литературы. Москва : Худож. лит., 1989. 430 с.
101. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. 2-е изд. ; послесловие В. А. Недзвецкого. Москва : Изд-во Моск. ун-та ; Изд-во «Флинта», 2008. 288 с.
102. Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с франц. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.

103. Гетьман С. В. Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація у повістях Т. Шевченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». К., 2003. 19 с.

104. Гилёва И., Бочкарёва Н. Образ замка в романах Хораса Уолпола «Замок Отранто» и Анны Радклифф «Удольфские тайны» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе / [межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Н. С. Бочкарева]. Пермь : Перм. ун-т, 2005. С. 12–17.

105. Гинзбург К. Колдовство и народная набожность. Заметки об одном инквизиционном процессе 1519 года // К. Гинзбург. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей / пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. Москва : Новое издательство, 2004. С. 19–50.

106. Глотов О. Російська література України: методологія питання // Теорія літератури. Компаративістика. Україністика: зб. наук. праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром'яка // *Studia methodologica*. 2007. Вип. 19. С. 28–30.

107. Гоголь Н. В. Вий // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений : [В 14 т.] / гл. ред. Н. Л. Мещеряков ; ред. : В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. [М. ; Л.] : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 2. Миргород / ред. В. В. Гиппиус. 1937. С. 175–218.

108. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. / ред. коллегия : Е. И. Анненкова, А. Г. Битов, С. Г. Бочаров, А. Д. Громова-Опульская, В. М. Гуминский [и др.], Ю. В. Манн (главный редактор). Москва : Наука : ИМЛИ РАН, 2003–.

109. Гоголь Н. В. Тарас Бульба / издание подготовили Е. И. Прохоров, Н. Л. Степанов. Отв. ред. Я. Л. Степанов. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1963. 256 с.

110. Головки В. М. Герменевтика литературного жанра: учеб. пособие. 2-е изд., стереотип. Москва : ФЛИНТА : Наука, 2013. 184 с.

111. Голубицкий Ю. А. Физиологический очерк и становление социо-

логии // Социологические исследования. 2010. № 3. С. 133–138.

112. Гончар О. «Конотопська відьма»: сучасне прочитання // Слово і час. 2008. № 5. С. 34–40.

113. Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі: жанри та стилі. Київ : Наук. думка, 1989. 176 с.

114. Гончар О. І. Формування реалізму в художній прозі 50-60-х років XIX ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX початку XX ст. / відп. ред. М. Т. Яценко. Київ : Наукова думка, 1991. С. 5–60.

115. Грабович Гр. Архетипи Шевченка // Гр. Грабович. Шевченко, якого не знаємо: з проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ : Критика, 2014. С. 331–391.

116. Грабович Гр. Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя // Гр. Грабович. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. С. 238–258.

117. Грабович Гр. Семантика котляревщини // Гр. Грабович. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. С. 316–332.

118. Грабович Гр. Українсько-російські літературні взаємини в XIX ст.: постановка проблеми // Гр. Грабович. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. С. 196–237.

119. Грабович Гр. Функції жанру і стилю в становленні української літератури // Гр. Грабович. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. С. 23–33.

120. Гребінка Є. П. Твори у 3 тт. / [ред. колегія : С. Д. Зубков (голова), Б. А. Деркач, В. Л. Микитась]. Київ : Наук. думка, 1980–1981.

121. Гринцер П. А. Сравнительное литературоведение и историческая поэтика // П. А. Гринцер. Избранные произведения : В 2 т. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2013. Т. 2 : Сравнительное литературоведение и санскритская поэтика. 2013. С. 7–21.

122. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції.

Донецьк : Юго-Восток, 2010. 299 с.

123. Грицюта Н. М. Проза Т. Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література». К., 1993. 20 с.

124. Гронская Н. Э., Зусман В. Г. Метакомпаративистика в контексте современного гуманитарного знания // Метакомпаративистика как интегрирующий подход в гуманитарных науках. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2014. С. 8–22.

125. Грот – Плетневу, Гфорс, 27 феврал. 1841 // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым : В 3 т. / Под ред. К. Я. Грота. Санкт-Петербург : Типографія Министерства Путей Сообщенія (Высочайше утвержденнаго Товарищества И. Н. Кушнерев и Ко), 1896. Т. 1. 1896. С. 257–259.

126. Грот Я. Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого донныне. Филологическое разыскание Я. Грота. Санкт-Петербург : Тип. Императорской Академии наук, 1873. 162 с.

127. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1959. 532 с.

128. Гундорова Т. Кобзар Дармограй. Про літературні маски Шевченка. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/> (дата звернення: 08.04.2014).

129. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2009. Вип. 18. С. 17–40.

130. Гуревич А. Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства // А. Я. Гуревич. Избранные труды. Средневековый мир. Санкт-Петербург : С.-Петербур. ун-т, 2007. С. 263–547.

131. Дайчес Д. Сэр Вальтер Скотт и его мир / пер. с англ. ; [предисл. и коммент. В. Скороденко]. Москва : Радуга, 1987. 171 с.

132. Даларен Ж. Глазами Церкви // История женщин на Западе : в 5 т. / [Под общ. ред. Жоржа Дюби и Мишель Перро ; пер. с англ. А. В. Карасева и др.]. Санкт-Петербург : Алетейя, 2005–. Т. 2 : Молчание Средних веков / под

ред. Кристиан Клапиш-Зубер ; [пер. с фр. под ред. Р. А. Гимадеева]. 2009. С. 24–50.

133. Данилевский Г. Основьяненко / Григорий Данилевский. Санкт-Петербург : Тип. Королева и Комп., 1856. 130 с.

134. Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы : [сб. ст.] / отв. ред. М. П. Алексеев. Ленинград : Наука, 1972. С. 3–95.

135. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха // Венера в мехах. Захер-Мазох Л. Венера в мехах. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. Фрейд З. Работы о мазохизме / пер. с нем. и франц. Москва : РИК «Культура», 1992. С. 189–313.

136. Демидова Т. Э. Метафорическая тема дороги (пути) в английском и русском романе 40-х годов XIX века: Теккерей, Диккенс, Гоголь : дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии». Москва, 1994. 227 с.

137. Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики // І. О. Денисюк. Літературознавчі та фольклористичні праці. Львів : Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, 2005. Т. 1, кн. 1 : Літературознавчі дослідження. 2005. С. 18–59.

138. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ : Вища школа, 1981. 216 с.

139. Джуаньшбеков Н. Типологические группы интеграционной литературы // Літературна компаративістика. Вип. III. Ч. I. Київ : Стилос, 2008. С. 39–49.

140. Дзюба І. М. Тарас Шевченко і Віктор Гюго // І. М. Дзюба. 3 крилиці літ: У 3 т. Київ : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. Т. 2 : Шевченко і світ ; Естетика і культурологія ; Знайомство з десятою Музою ; «Бо то не просто мова, звуки...» ; Тернисті дороги порозуміння. 2006. С. 266–313.

141. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість. 2-ге вид., доопрац. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 718 с.

142. Дзюба І. М. Шевченко і Шиллер: візія ідеального стану суспільства // І. М. Дзюба. 3 криниці літ: У 3 т. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 2 : Шевченко і світ ; Естетика і культурологія ; Знайомство з десятою Музою ; «Бо то не просто мова, звуки...» ; Тернисті дороги порозуміння. 2006. С. 255–266.

143. Диккенс К. Похождения Пиквика и друзей его // Сын отечества и Северный архив. Журнал литературы, политики и современной истории / ред. Н. Греч. 1838. Т. 6. [№ 12] : ноябрь-декабрь. С. 53–116.

144. Диккенс Ч. Записки бывшего Пиквикского клуба, или Обстоятельное и достоверное изображение странствований, путешествий, приключений, опасностей и потешных действий членов учрежденного при оном ученого комитета, составленное по подлинным их донесениям. Роман г. Диккенса, автора «Николая Никльби». Часть первая / [пер. В. А. Солоницына] // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. 1840. Т. 40. № 5–6. С. 59–202.

145. Диккенс Ч. Записки бывшего Пиквикского клуба, или Обстоятельное и достоверное изображение странствований, путешествий, приключений, опасностей и потешных действий членов учрежденного при оном ученого комитета, составленное по подлинным их донесениям. Роман г. Диккенса, автора «Николая Никльби». Часть вторая и последняя / [пер. В. А. Солоницына] // Библиотека для чтения. 1840. Т. 41. № 6–7. С. 1–150.

146. [Диккенс Ч.] Приключение Гаврила Гроба // Библиотека для чтения. 1838. Т. 31. № 12. С. 103–108.

147. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста : роман / перекл. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех. Київ : Дніпро, 1987. 423 с.

148. Дмуховский С. Э. Повести Т. Г. Шевченко «Наймичка» и «Варнак». Днепропетровск : Изд-во гос. ун-та, 1958. 141 с.

149. Долинин А. А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его чи-

татели. Москва : Книга, 1988. 315 с.

150. Доманский Ю. В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: Опыт построения типологии // Литературный текст: проблемы и методы исследования : сб. науч. тр. Тверь, 1998. Вып. IV. С. 19–30.

151. Достоевский Ф. М. [Письмо] С. А. Ивановой. 1 (13) января 1868. Женева // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1972–1990. Т. XXVIII. Книга вторая: Письма 1860–1868 / ред. XXVIII т. Т. И. Орнатская. 1985. С. 249–253.

152. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. Москва : Наука ; Главная редакция восточной литературы, 1990. 247 с.

153. Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. Москва : Наука, 1966. 472 с.

154. Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западно-европейского романа. Москва : Наука, 1972. 303 с.

155. Еліта Слобідської України. Списки козацької старшини 60-х років XVIII століття / упорядн. С. Потапенко. Харків : [Б. в.], 2007. 496 с.

156. Еремин И. П. Симеон Полоцкий – поэт и драматург // С. Полоцкий. Избранные сочинения / подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина. М. ; Ленинград : АН СССР, 1953. С. 223–260.

157. Єременко О. Парадигма образної системи: кореляційний аспект (на матеріалі повістей Тараса Шевченка) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука / За ред. д. філол. н. Поплавської Н. М. 2009. Вип. 27. С. 65–74.

158. Женетт Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт. Фигуры : В 2-х т. / пер. с фр. Е. Васильевой и др. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 1998. С. 282–340.

159. Жирар Р. Козел отпущения / пер. с фр. Г. Дашевского. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 334 с.

160. Жирар Р. Насилие и священное / пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.
161. Жирмунский В. М. Комментарии // Легенда о докторе Фаусте : [Сборник. Переводы] / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. 2-е изд., испр. Москва : Наука, 1978. С. 257–362.
162. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Ленинград : Наука, 1979. 494 с.
163. Жуковский В. А. [Письмо] А. С. Струдзе. 10 марта н. с. 1849 г. // В. А. Жуковский. Собрание сочинений в 4 т. Москва ; Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 4. 1960. С. 663–665.
164. Жур П. Шевченківський Петербург. Київ : Дніпро, 1972. 194 с.
165. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-те вид. Київ : Факт, 2007.
166. Зарва В. А. Дискурс просвітництва в російській та українській прозі 60–80-х рр. ХІХ ст. Київ ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. 304 с.
167. Зарва В. Російські повісті «Близнюки», «Художник» Т. Шевченка крізь призму просвітницьких тенденцій // Українська мова і література в школі : Науково-методичний журнал. 2010. № 1. С. 46–49.
168. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. Москва : Индрик, 2012. 264 с.
169. Заярна І. Літературний контекст ХVІІІ ст. у творчості Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії. 2014. Вип. 17. С. 52–67.
170. Зборовский А. В. Сократ и афинская демократия (социально-философское исследование). Красноярск : [Б. и.], 2007. 428 с.
171. Зборовська Н. В. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
172. Зенкин С. Н. Небожественное сакральное: теория и художественная практика. Москва : РГГУ, 2012. 537 с.



173. Зеров М. Українське письменство / [упоряд. М. Сулими ; післям. М. Москаленка]. Київ : Основи, 2003. 1301 с.
174. Зимбардо Ф., Ляйппе М. Социальное влияние. Санкт-Петербург : Питер, 2000. 448 с.
175. Зиммель Г. Созерцание жизни. Четыре метафизические главы // Г. Зиммель. Избранное. Москва : Юрист, 1996. Том 2. Созерцание жизни. 1996. С. 7–185.
176. Зонтаг С. Хвороба як метафора. СНІД та його метафори / пер. з англ. Т. Бойко. Київ : Видавництво Жупанського, 2012. 162 с.
177. Зорівчак Р. П. Українсько-англійські літературні взаємини // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: в 5 т. / Редкол. : Г. Д. Вервес (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1987–. Т. 3 : У взаєминах з літературами Заходу і Сходу / Д. С. Наливайко, О. Є.-Я. Пахльовська, Р. П. Зорівчак та ін. ; редкол. тому: Т. Н. Денисова (відп. ред.) та ін. 1988. С. 88–154.
178. Зубков С. Григорій Квітка-Основ'яненко: життя і творчість. Київ : Дніпро, 1978. 368 с.
179. Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. Київ : Наук. думка, 1979. 272 с.
180. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Санкт-Петербург : Алетейя, 1994. 350 с.
181. Иванов Вяч. Вс. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва : Знак, 1999–2010. Т. 5 : Мифология и фольклор. 2009. С. 219–245.
182. Иванова Н. Свободная и своенравная или бессмысленная и умирающая? Заметки об определениях современной словесности // Знамя. 2012. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/7/i14.html> (дата обращения: 10.11.2013).

183. Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. Москва : Худож. лит., 1974. 464 с.
184. Ивашева В. В. Творчество Диккенса. Москва : МГУ, 1954. 472 с.
185. Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша : [монографія]. Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2009. 448 с.
186. Історія русів / укр. пер. І. Драча ; [передм. В. Шевчука ; прим. Я. Дзири, І. Дзири ; іл. О. Шганка]. 2-ге вид. Київ : Веселка, 2003. 366 с.
187. Історія української літератури у дванадцяти томах. Ред. колегія : В. Дончик (голова), Л. Скупейко (заступник голови), Н. Бойко та ін. К. : Наукова думка, 2013– . Т. 3 : Література XIX століття (1800–1830-ті роки) / М. Бондар, Л. Мороз, І. Лімборський та ін. Наукові редактори: М. Бондар, Ю. Кузнецов. 2016. 748 с.
188. Каган М. Морфология искусств: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III. Ленинград : Искусство, Ленингр. отд., 1972. 440 с.
189. Каган М. С. Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. 544 с.
190. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. Москва : ОГИ, 2003. 296 с.
191. Калениченко Н. Л. Українська література XIX ст. : напрями, течії / [відп. ред. П. М. Федченко]. Київ : Наук. думка, 1977. 314 с.
192. Канетті Е. Маса і влада / з нім. перекл. О. Логвиненко. К. : Альтернативи, 2001. 416 с.
193. Кант И. Метафизика нравов // И. Кант. Сочинения. В 8-ми т. Москва : Чоро, 1994. Т. 6. 1994. С. 222–543.
194. Капица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г Синергетика и прогнозы будущего. Изд. 3-е. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 288 с.
195. Касаткина А. Л. Башня непорочности и дорога преображения: спор Жака Лефевра и Джона Фишера о Марии Магдалине // Вестник РГГУ.

2008. № 12. С. 210–230.

196. Катарский И. Диккенс в России. Середина XIX в. / ответ. ред. В. А. Путицев. Москва : Наука, 1966. 428 с.

197. Кац Я. Исход из гетто: социальный контекст эмансипации евреев, 1770-1870 / [пер. с англ. И. Мюрберг, Г. Зелениной]. Иерусалим : Гешарим ; Москва : Мосты культуры, 2007. 262 с.

198. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. Київ : Києво-Могилянська академія, 2005–2008. Кн. 2. 2008. 376 с.

199. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Збір. творів у 7-ми т. / [ред. колегія : П. М. Федченко, О. І. Гончар, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, Д. В. Чалий]. Київ : Наук. думка, 1978–1981.

200. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. Київ : Альтернативи, 1999. 392 с.

201. Кеттл А. Введение в историю английского романа. Пер. с англ. / [предисл. В. Ивашевой] ; [примеч. В. Скороденко]. Москва : Прогресс, 1966. 446 с.

202. Кирилюк Є. П. Іван Котляревський. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1981. 287 с.

203. Кирилюк Є. П. Т. Г. Шевченко. Життя і творчість. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1959. 676 с.

204. Кирпичников А. И. Антоний Погорельский, эпизод с истории русского романтизма // А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы. 2-е изд., дополн. Москва : Книжное дело, 1903. Т. 1. 1903. С. 76–120.

205. Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Продукты питания как социокультурные знаки // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой / отв. ред. В. Н. Топоров. Москва : Языки славянских культур, 2005. С. 577–599.

206. Кичигін В. П. Від народнопоетичних форм до художнього цілого повісті: («Салдацький патрет» Г. Квітки-Основ'яненка) // Розвиток жанрів в

українській літературі XIX початку XX століття / [відп. ред. М. Т. Яценко]. Київ : Наук. думка, 1986. С. 49–67.

207. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. 272 с.

208. Клебанов Л. Р. Преступник и преступление на страницах художественной литературы. Москва : Волтерс Клувер, 2006. 144 с.

209. Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века. Ленинград : Ленинградский ун-т, 1971. 142 с.

210. Ключевский В. О. Предмет чтений «Западное влияние в России после Петра» // В. О. Ключевский. Неопубликованные произведения / [предисл. М. В. Нечкиной]. Москва : Наука, 1983. С. 11–112.

211. Ключевский В. О. Собрание сочинений в девяти томах / Ключевский В. О. Москва : Мысль, 1987–1990.

212. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. 414 с.

213. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции / вступ. ст. Г. Г. Малинецкого. Изд. 2-е. Москва : КомКнига, 2011. 272 с.

214. Когут З. Розвиток малоросійської самосвідомості і українське національне будівництво // З. Когут. Коріння ідентичності. Студії з ранньомодерної і модерної історії України. Київ : Критика, 2004. С. 80–101.

215. Кодацька Л. Ф. «Наймичка» : [порівняльний аналіз поеми і повісті Т. Г. Шевченка] // Радянське літературознавство. 1964. № 2. С. 67–74.

216. Кодацька Л. Ф. Однойменні твори Т. Г. Шевченка (порівняльний аналіз поем і повістей «Наймичка», «Варнак», «Княжна»-«Княгиня») / відп. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Наукова думка, 1968. 152 с.

217. Кодацька Л. Ф. Художня проза Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1972. 328 с.

218. Козій Д. Шевченківська людина // Сучасність. 1974. Ч. 3 (159). С. 3–15.
219. Козлов А. Е. Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века : монография / науч. ред. Т. И. Печерская. Новосибирск : Новосиб. гос. пед. ун-т, 2014. 196 с.
220. Колесов В. В. Домострой как памятник средневековой культуры // Домострой / изд. подгот. : В. В. Колесов, В. В. Рождественская. 3-е изд. Санкт-Петербург : Наука, 2007. С. 301–356.
221. Колінько О. П. «Цілий світ у краплі води...»: компаративний дискурс української і російської новели кінця XIX – початку XX ст. : монографія. Бердянськ : БДПУ, 2012. 326 с.
222. Копистянська Н. «Свій» і «чужий» хронотоп як розвиток мотиву Дон Кіхота // Н. Копистянська. Час і простір у мистецтві слова : монографія. Львів : ПАІС, 2012. С. 127–130.
223. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія]. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
224. Копыстьянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе (период становления социалистического реализма). Львов : Вища школа, 1978. 260 с.
225. [Корж Н. Л.]. Устное повествование бывшего запорожца, жителя Екатеринославской губернии и уезда, села Михайловского, Никиты Леонтьевича Коржа / [сост. Архиепископ Херсонский и Таврический]. Одесса : В городской тип., 1842. 96 с.
226. Коркішко В. О. Хронотоп дороги у творчості М. Гоголя: семантика та художні функції : монографія. Бердянськ : БДПУ, 2012. 182 с.
227. Костионова М. В. Литературная репутация писателя в России: перевод как отражение и фактор формирования (русские переводы романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба»): диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.08. Москва, 2015. 523 с.
228. Костионова М. В. Перевод как фактор формирования литератур-

ной репутации писателя (на материале ранних русских переводов романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба») // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2014. № 1 : январь – март. С. 127–142.

229. Костомаров М. І. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // М. І. Костомаров. Слов'янська міфологія: вибрані праці з фольклористики й літературознавства / [упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай, вступна ст. М. Т. Яценка]. Київ : Либідь, 1994. С. 280–296.

230. Костомаров Н. Две русские народности (Письмо к редактору) // Основа. 1861. № 3. С. 33–80.

231. Костомаров Н. [Несчастный. Неизданная повесть Т. Г. Шевченко] // Исторический вестник. 1881. Январь. С. 1.

232. Краснощекова Е. Роман воспитания *Bildungsroman* на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2008. 480 с.

233. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с фр. Э. А. Орловой. Москва : Академический Проект, 2013. 285 с.

234. Крупенина М. Роман Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» как роман-аллегория о Боге и дьяволе // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Т. 8. № 1/1. С. 152–155.

235. Крутікова Н. Є. Гоголь та українська література (30-80 рр. XIX сторіччя). Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1957. 552 с.

236. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. Москва : Просвещение, 1965. 300 с.

237. Кулікова О. В. Агіографічні сюжети у творчому доробку Тараса Шевченка // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. 2010. Вип. 3.1. С. 47–56.

238. Кулиш П. Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад. Киев : В Университет. тип., 1843. [Ч. 1–3].

239. Куліш П. О. Об отношении малороссийской словесности к обще-

русской (Эпилог к «Черной раде») // П. О. Куліш. Твори : У 2 т. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. 1989. С. 458–476.

240. Куліш П. О. Чорна рада. Михайло Чарнишенко. Київ : Персонал, 2008. 452 с.

241. Кундера М. Искусство романа. Эссе / пер. с фр. А. Смирновой. Москва : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2013. 224 с.

242. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві / пер. з фін. Ірини Малевич та Юлії Стояновської ; [наук. ред. О. Юдін]. Львів : Вид-во Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2015. 287, [24] с.

243. Кунц Е. В. Менталитет и культура сословий русского общества второй половины XVIII – первой половины XIX в. : учеб. пособие по курсу «Отечественная история». Москва : МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2009. 38 с.

244. Кэмпбелл Дж. Мифический образ / [пер. с англ. К. Е. Семенова]. Москва : АСТ, 2002. 686 с.

245. Лазаревский А. М. Люди старой Малороссии. 8. Крыжановские // Киевская старина. 1885. № 5. Май. С. 7–13.

246. Левин Ю. Д. «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона // Дж. Макферсон. Поэмы Оссиана / изд. подгот. [и перевел] Ю. Д. Левин. Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1983. С. 461–501.

247. Леви-Строс К. Мифологии. В 4-х тт. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999–2007. Том 1. Сырое и приготовленное. 1999. 406 с.

248. Левонтин Р. Человеческая индивидуальность: наследственность и среда / пер. с англ. М. С. Егоровой ; общ. ред. и предисл. Ю. Г. Рычкова, И. В. Равич-Щербо. Москва : Прогресс : Универс, 1993. 208 с.

249. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание. Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.

250. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.]. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.

251. Леонтьева Г. К. Карл Павлович Брюллов. Ленинград : Художник РСФСР, 1991. 196 с.
252. Лепкий Б. Пантелеймон Куліш // П. Куліш. Твори. Берлін : Українське слово, 1922. Т. 1. Чорна рада. Історичний роман ; зі вступом і поясн. Б. Лепкого. 1922. С. 5–26.
253. Липпман У. Общественное мнение / пер. с англ. Т. В. Барчуновой ; редакторы перевода К. А. Левинсон, К. В. Петренко. Москва : Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. 384 с.
254. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. Москва : Интелвак, 2001. 1600 с.
255. Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы: VI Междунар. съезд славистов (Прага, август 1968 г.). Докл. сов. делегации. Москва : Наука, 1968. С. 5–48.
256. Лихачев Д. С. Иносказание «жизни человеческой» в «Повести о Горе-Злочастии» // Вопросы изучения русской литературы XI – XX веков : [сб. посвящен Н. К. Пиксанову]. Москва ; Ленинград : АН СССР, 1958. С. 25–27.
257. Лихачев Д. С. Сочинения князя Владимира Мономаха // Д. С. Лихачев. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. Ленинград : Худ. лит., Ленингр. отд-ние, 1987. С. 133–154.
258. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація : монографія. Черкаси : Брама-Україна, 2011. 192 с.
259. Лімборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика. Черкаси : Брама-Україна, 2007. 108 с.
260. Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / [відп. ред. Д. С. Наливайко]. Черкаси : ЧДТУ, 2006. 363 с.
261. Літературознавча енциклопедія : У двох т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ко-



валів. Київ : Академія, 2007. Т. 2 : М (Маадай-Кара) – Я (я-форма). 624 с.

262. Літературознавчий словник-довідник / [ред. рада : Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. 2-ге вид., виправл. і доповн. Київ : Академія, 2007. 752 с.

263. Ломакин С. В. Уильям Теккере́й и русская литература 40-60 гг. XIX в.: оценки в критике и типологические связи : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)». Москва, 2012. 26 с.

264. Лосев А. Ф. История античной эстетики : [В 8 т.]. Москва : АСТ ; [Харьков] : Фолио, 2000. [Т. 2]: Сократ. Платон. 2000. 846 с.

265. Лосиевский И. Я. Русская лира с Украины: Русские писатели Украины первой четверти XIX века. Харьков : Око, 1993. 224 с.

266. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 544 с.

267. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Ю. М. Лотман. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2010. С. 150–390.

268. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Ю. М. Лотман. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2010. С. 12–148.

269. Лотман Ю. М. Мозг текст культура искусственный интеллект // Ю. М. Лотман. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2010. С. 580–589.

270. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ю. М. Лотман. Избранные статьи : в 3 томах. Таллинн : Александра, 1992–1993. Т. 2 : Статьи по истории русской литературы XVIII первой половины XIX века. 1992. С. 389–415.

271. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий // Ю. М. Лотман. Пушкин : Биограф. писателя ; Статьи и заметки, 1960-1990 ; Евгений Онегин : Комментарий / [вступ. ст. Б. Ф. Егорова]. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 1995. С. 472–764.

272. Лотман Ю. М. Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) (совместно с Вяч. Вс. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским) // Ю. М. Лотман. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2010. С. 504–525.

273. Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Ю. М. Лотман. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2010. С. 622–638.

274. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. 140 с.

275. Малютіна І. Громадські санкції і покарання покритки // Матеріали до української етнології. 2007. Вип. 6 (X). С. 123–127.

276. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с.

277. Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма / Под ред. А. Л. Степанова и У. Р. Фохта. Москва : Наука, 1969. С. 241–305.

278. Манн Ю. У истоков русского романа // В. Т. Нарезный. Сочинения. В 2-х т. Москва : Худож. лит., 1983. Т. 1 : Российский Жилблз, или Происхождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. В. Манна. 1983. С. 5–44.

279. Манхейм К. Идеология и утопия : пер. М. И. Левиной // К. Манхейм. Диагноз нашего времени : [сборник : пер. с нем. и англ.]. Москва :

Юрист, 1994. С. 11–276.

280. Маслійчук В. Прагнення «шляхетськості» козацької старшини Слобожанщини (друга половина XVII – XVIII ст.) // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.) / відп. ред. В. А. Смолій. Київ : НАН України. Ін-т історії України, 2004. Вип. 4. С. 265–278.

281. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм : монографія. Київ : Академія, 2009. 262 с.

282. Мацапура В. И. Украина в русской литературе первой половины XIX века. Харьков-Полтава : ПОИППО, 2001. 396 с.

283. Маценка С. Партитура роману : монографія. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 528 с.

284. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с.

285. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

286. Мень А. Магизм и единобожие. Москва : Фонд имени Александра Меня, 2001. 670 с.

287. Микитенко Ю. О. Антична спадщина і становлення нової української літератури / відп. ред. Н. С. Над'ярних. Київ : Наукова думка, 1991. 156 с.

288. Милорадович В. К вопросу об источниках «Вия» // Киевская старина. 1896. № 9. С. 45–48.

289. Михальская Н. П. Чарльз Диккенс : Очерк жизни и творчества. Москва : Учпедгиз, 1959. 124 с.

290. Михед П. В. Г. Квітка-Основ'яненко і В. Т. Наріжний (до проблем формування романного жанру) // Зб. тез доповідей і повідомлень республіканської наук. конф., присвяченої 200-річчю з дня народження класика української літератури Г. Ф. Квітки-Основ'яненка / МВ ССОУ, СРПУ, ХДУ, Ін-т літератури АН УРСР, Ін-т мовознавства АН УРСР, Ін-т мистецтвознавс-

тва, фольклору та етнографії АН УРСР. Харків : [Б. в.], 1978. С. 19–21.

291. Мірчук П. Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р. Нью-Йорк : Наукове Товариство ім. Т. Шевченка, 1973. 319 с.

292. Моклиця М. Покритка в творчості Шевченка (Психоаналітична інтерпретація) // Слово і час. 2000. № 3. С. 24–31.

293. Моретти Ф. Буржуа : между историей и литературой / пер. с англ. И. Кушнарева. Москва : Изд-во Ин-та Гайдара, 2014. 264 с.

294. Моретти Ф. Дальнее чтение / пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука и А. Шели ; под науч. ред. И. Кушнарева. Москва : Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. 342 с.

295. Мурадханян І. С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературах Заходу XVIII–XIX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Дніпропетровськ, 2001. 18 с.

296. Мьльников А. Петр III: Повествование в документах и версиях. Москва : Молодая гвардия, 2002. 511 с.

297. Набоков В. В. Лекции о «Дон Кихоте» / пер. с англ. ; предисл. Ф. Бауэrsa, Г. Дэвенпорта. Москва : Независимая Газета, 2002. 328 с.

298. Назаревский А. А. К изучению «Повести о Горе-Злочастии» // Труды Отдела древнерусской литературы. Ленинград : Наука. Ленингр. отделение, 1969. Т. XXIV. С. 199–204.

299. Наливайко Д. Епістемологія і поетика реалізму // Д. Наливайко. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. С. 257–276.

300. Наливайко Д. Літературна компаративістика: вчора і сьогодні // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / [за заг. ред. Д. Наливайка]. Київ : Києво-Могилянська академія, 2009. С. 5–42.

301. Наливайко Д. Українська реалістична література в європейському контексті // Д. Наливайко. Компаративістика й історія літератури. Харків : АКТА, 2007. С. 301–339.

302. Наливайко Д. С. Шевченко в контексті європейської літератури його епохи : [інавгураційна лекція Почесного професора Національного університету «Києво-Могилянська академія», 1 вересня 2013 р.]. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2014. 54, [1] с.

303. Нарезный В. Романы и повести. 2-е изд. Санкт-Петербург : В тип. А. Смирдина, 1836. Ч. 5 : [Аристион, или Перевоспитание]. 294 с.

304. Нарезный В. Т. Бурсак, малороссийская повесть; Два Ивана, или Страсть к тяжбам; Гаркуша, малороссийский разбойник: романы / [вступ. ст. и примеч. П. В. Михеда]. Киев : Дніпро, 1988. 535 с.

305. Нарезный В. Т. Сочинения. В 2-х т. Москва : Худож. лит., 1983. Т. 1 : Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. В. Манна. 1983. 623 с.

306. Нахлік Є. К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. Львів : НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка, 2003. 567 с.

307. Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненарожденним», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції / НАН України. Інститут Івана Франка. Львів : [Б. в.], 2014. 471 с.

308. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. Київ : Наук. думка, 1988. 320 с.

309. Нахлік Є. Шевченкова покритка: життєва основа, літературна інтертекстуальність, сюжетні варіації, семантика й еволюція образу // Педагогічна думка. 2014. № 1. С. 5–17.

310. Нахманович В. Евреи в украинских народных песнях третьей четверти XIX в. [26 November 2011]. URL: <http://historians.in.ua/index.php/doslidzhennya/46-nakhmanovich> (дата звернення: 01.10.2013).

311. Нейман Б. Куліш і Вальтер Скотт // Пантелеймон Куліш. Збірник праць Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства. Київ : [Б. в.], 1927. С. 126–156.

312. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы сис-

темного и сравнительного анализа. Москва : Наука, 1976. 359 с.

313. Никишаев Е. Ф. Когда Чичиков скупал мертвые души? // Филологические науки. 1976. № 1. С. 100–106.

314. Николаева Т. М. Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. Сборник статей. Москва : Индрик, 1996. С. 336–352.

315. Никольский Е. В. Семейная хроника: проблемы истории и теории // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер. : Філологічні науки. 2013. № 2. С. 52–64.

316. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2007. 64 с.

317. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / [пер. з польськ. О. Галета]. Львів : Літопис, 2007. 315 с.

318. Ніцше Ф. Народження трагедії (переклав О. Фешовець) // Ф. Ніцше. Повне збір. тв. : критично-наукове видання у 15 т. / упорядники : Дж. Коллі, М. Монтінарі, ред. укр. вид. О. Фешовець, передмов. до укр. вид. Ф. Гергардта і О. Фешовця. Львів : Астролябія, 2004–. Т. 1 : Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Твори спадку 1870–1873. 2004. С. 10–128.

319. Новалис. Генрих фон Офтердинген / изд. подг. В. Б. Микушевич. Москва : Ладомир; Наука, 2003. 280 с.

320. Новик О. Історична ретроспектива в повісті Тараса Шевченка «Близнецы» // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2010. № 21. С. 122–132.

321. Новичев А. Д. История Турции. В 4-х т. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1963–1978. Том 1. Эпоха феодализма (XI–XVIII вв.). 1963. 314 с.

322. Одайник В. Психология политики: политические и социальные идеи Карла Густава Юнга / [пер. с англ. К. Бутырина под общ. ред. В. Зеленского]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. 254, [2] с.

323. Орлов С. А. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький : Горьковский гос. ун-т, 1960. 480 с.
324. Остен Дж. Доводи розсудку : роман / пер. з англ. [Т. О. Шевченко]. Харків : Факт, 2013. 317, [1] с.
325. Павера Л. Текст, жанр и интерпретация. Москва : Университетская кн., 2008. 136 с.
326. Павлишин М. Історія літератури і здоровий глузд // Історії літератури : збірник статей / упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. Івана Франка). Київ : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. С. 1–31.
327. Павловский И. Ф. Исторический очерк Петровского Полтавского кадетского корпуса. 1840-1890. Полтава : Тип. Губернского правления, 1890. 303 с.
328. Петренко П. Григорій Квітка. Харків : Література і мистецтво, 1931. 188 с.
329. Петриченко Н. Українська, польська та російська проза першої половини ХІХ ст. (діалогізм, конвергенція, оповідність). Київ : Університет «Україна», 2009. 416 с.
330. Петров В. Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини // В. Петров. Розвідки. Київ : Темпора, 2013. Т. 1. 2013. С. 272–293.
331. Петров В. «Вий» [«Фольклорно-литературные источники повести Н. В. Гоголя «Вий»»] // В. Петров. Розвідки. Київ : Темпора, 2013. Т. 1. 2013. С. 571–583.
332. Петрова М. С. Макробий Феодосий и его Сатурналии // Феодосий Макробий. Сатурналии / пер. с лат. и древнегреч. В. Т. Звиревича / общ. ред., составление, вступит. статья М. С. Петровой ; примечания и указатели М. С. Петровой, В. Т. Звиревича ; приложения М. С. Петровой. Москва : Кругъ, 2013. С. V–LXX.
333. Петровський М. Нариси історії України ХVІІ – початку ХVІІІ століть. І: Досліди над літописом Самовидця. Харків : Державне вид-во Укра-

їни, 1930. 454 с.

334. Пигарев К. В., Фридендер Г. М. Сатирическая журналистика : [Русская литература XVIII в.]. Новиков // История всемирной литературы : В 8 томах / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва : Наука, 1983–1994. Т. 5. 1988. С. 379–381.

335. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. Москва : Советский писатель, 1989. 416 с.

336. Пирсон Х. Вальтер Скотт / пер. с англ., послесл. и коммент. В. Скороденко. Москва : Молодая гвардия, 1978. 303 с.

337. Письмо Н. И. Костомарова к изд.-редактору «Русской старины» М. И. Семевскому // Тарас Григорьевич Шевченко. 1814-1861 // Русская старина. 1880. № 3. С. 597–610.

338. Плохій С. Козацький міф. Історія та націєтворення в епоху імперій / авториз. пер. з англ. М. Климчука. Київ : Laurus, 2013. 440 с.

339. Плохій С. Наливайкова віра: Козацтво та релігія в ранньомодерній Україні. 2-ге вид., виправл. Київ : Критика, 2006. 495 с.

340. Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии // Сочинения. Письма / изд. подгот. М. А. Турьян. Санкт-Петербург : Наука, 2010. С. 7–123.

341. Погорельский А. Монастырка // Антоний Погорельский. Двойник: избранные произведения. Киев : Дніпро, 1990. С. 148–323.

342. Пойда О. А. Олекса Стороженко : нарис життя і творчості. Вінниця : Держ. картографічна фабрика, 2008. 240 с.

343. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. Москва : Просвещение, 1971. 271 с.

344. Поучение Владимира Мономаха : пер. Д. Лихачева // Древнерусская литература / сост., предисл. и коммент. М. П. Одесского. Москва : СЛОВО/SLOVO, 2001. С. 213–223.

345. Похлебкин В. В. Из истории русской кулинарной культуры. Москва : Центрполиграф, 2008. 450 с.



346. Пригожин И. Конец определённости. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск : НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. 216 с.

347. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / пер. с англ. ; общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. Москва : Прогресс, 1986. 432 с.

348. Приймачук О. Чарлз Діккенс у художній пам'яті Тараса Шевченка // Наукові записки. Серія : Літературознавство. Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2008. Вип. 23. С. 193–200.

349. Пронкевич О. «Дон Кіхот»: роман – міф – товар / Олександр Пронкевич. Київ : НАУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. 197 с.

350. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. Москва : Лабиринт, 2000. 336 с.

351. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. Москва : Лабиринт, 2001. 192 с.

352. Проскурнин Б. М. Может ли историк доверять романисту: об историческом романе У. М. Теккерея «История Генри Эсмонда, эсквайра» // Вестник Пермского университета. Сер. : История. 2012. Вып. 2 (19). С. 44–53.

353. Протокол допиту гайдамаки Семена Гаркуші // Український історичний журнал. 1990. № 10, с. 142–147; № 11, с. 119–136.

354. Протокол допиту П. О. Куліша в III Відділенні // Кирило-Мефодіївське товариство : У 3 т. / Редкол. : П. С. Сохань (голов. ред.) та ін. Київ : Наук. думка, 1990. Т. 2 / Упоряд. М. У. Бутич (голов. упор.), Т. У. Глизь, О. О. Франко. 1990. С. 47–59.

355. Пупурс І. В. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII–XIX ст.). Суми : Університетська книга, 2017. 407 с.

356. Пыляев М. И. Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы / сост., предисл., коммент. Ю. Н. Александрова. Моск-

ва : АСТ : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. 762 с.

357. Пятигорский А. М. Мифологические размышления: лекции по феноменологии мифа. Москва : Языки рус. культуры, 1996. 280 с.

358. Рабинович Е. Г. Афродита Урания и Афродита Пандемос // Античность и Византия / отв. ред. Л. А. Фрейберг. Москва : Наука, 1975. С. 306–318.

359. Радіонова Н. В. Театр як осередок мультикультурного спілкування на Слобожанщині ХІХ століття // Науковий вісник. Серія «Філософія». Харків : ХНПУ, 2015. Вип. 45 (частина ІІ). С. 126–129.

360. Ранкур-Лаферьер Д., Толстая С. Русская литература и психоанализ / пер. с англ. [Ю. С. Евтушенкова и др.]. Москва : Ладомир, 2004. 1013 с.

361. Реизов Б. Г. История и вымысел в романах Вальтера Скотта // Известия Академии наук СССР : серия литературы и языка. Москва : АН СССР, 1971. Т. XXX. Вып. 4. С. 306–311.

362. Реизов Б. Г. Петрюс Борель // П. Борель. Шампавер. Безнравственные рассказы. Москва : Наука, 1971. С. 167–188.

363. Реизов Б. Г. Французский роман ХІХ века. Москва : Высшая школа, 1977. 304 с.

364. Решетуха С. А. Проза Олекси Стороженка: жанрово-стильові особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2007. 20 с.

365. Родзевич С. «Тарас Бульба» як історична повість // М. Гоголь. Твори / загальна редакція І. Лакизи і П. Филиповича. Київ : Книгоспілка, 1929–1932. Т. ІІ. Миргород. [1930]. С. XXVI–LXV.

366. Ружмон де Д. Любов і західна культура / пер. з франц. Ярини Тарасюк. Львів : Літопис, 2000. 304 с.

367. Руссо Ж.-Ж. Эмил, или О воспитании. Книга V. София, или Женщина ; пер. Е. Н. Бируковой // Ж.-Ж. Руссо. Избр. соч. : [в 3 т.] / [пер. с фр.]. Москва : Худож. лит., 1961. Т. 1. 1961. С. 545–711.

368. Саксонское зеркало : Памятник, коммент., исслед. [перевод] / отв.

ред. академик АН УССР В. М. Корецкий. Москва : Наука, 1985. 271 с.

369. Самуэлс Э. Юнг и постъюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа / пер. с англ. Москва : ЧеРо, 1997. 416 с.

370. Свербілова Т. Такі близькі, такі далекі... (жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : монографія. Черкаси : [Маклаут], 2011. 559 с.

371. Святе Письмо Старого та Нового Завіту : Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами / [пер. о. І. Хоменка]. Рим : Видавництво Отців Василіян, 1963. 1458 с.

372. Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. Москва : Индрик, 2004. 320 с.

373. Сидоренко А. А. Роман воспитания в украинской литературе второй половины XIX – начала XX веков : автореферат дис. ... кандидата филологич. наук : 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Акад. наук України, Ін-т літератури. Київ, 1991. 19 с.

374. Сидоренко О. «Близнецы» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) [та ін.] ; Нац. акад. наук України, Ін-т лри ім. Т. Г. Шевченка. Київ : [б. в.], 2012–2015. Т. 1 : А – В / [передм. І. М. Дзюби ; ред. тому В. Л. Смілянська]. 2012. С. 452–457.

375. Сидоренко О. Повість «Близнецы» в контексті духовних пошуків поета // Слово і час. 1991. № 12. С. 68–73.

376. Силантьев И. В. Жанровый статус сюжетного произведения // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко / ред.-сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. Москва : Издательство Кулагиной Intrada, 2010. С. 166–171.

377. Сильман Т. Диккенс. Очерки творчества. Ленинград : Худ. лит-ра, 1970. 376 с.

378. Сирота Ю. О. Жанр «фізіологічного нарису» у Є. П. Гребінки та В. І. Даля // Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Серія «Філологічні науки». 2006. Вип. 1–

2 (48–49). С. 64–69.

379. Скальковский А. Изустные предания о Новороссийском крае // Журнал Министерства народного просвещения. 1838. № 6, июнь. С. 487–513; 1839. № 1, январь-март. С. 171–202.

380. Скотт В. История Шотландии. Дедушкины рассказы / пер. с англ. Т. Бердиковой, М. Тюнькиной. Москва : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. 479 с.

381. Сліпушко О. М., Шаповалова А. О. Художня індивідуальність Тараса Шевченка і світовий літературний контекст. Монографія. Ч. 1. Київ : ЛОГОС, 2015. 216 с.

382. Словарь по межкультурной коммуникации: понятия и персоналии / В. Г. Зинченко [и др.]. Москва : Флинта, 2010. 134 с.

383. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. Санкт-Петербург : РХГА, 2008. 264 с.

384. Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мёртвые Души» / отв. редактор С. Г. Бочаров. Ленинград : Наука, 1987. 202 с.

385. Смирнова-Чикина Е. С. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Литературный комментарий. Пособие для учителя. 2-е изд., исправл. Ленинград : Просвещение, 1974. 319 с.

386. Смілянська В. Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті // Слово і час. 2003. № 3. С. 18–24.

387. Соколюк Ю. Категорія моральності в прозових творах Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії. 2014. Вип. 18. С. 195–207.

388. Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: проблемы типологии. Киев ; Одесса : Вища школа, 1983. 140 с.

389. Соколянский М. Г. «Мертвые души» как роман большой дороги // Споконвіку було слово: збірник на пошану проф. О. Александрова з нагоди його 60-річчя / за ред. Н. В. Кутуза [та ін.]. Одеса : Астропринт, 2007. С. 347–355.

390. Сомов О. М. Купалов вечер: избр. произведения / сост., предисл., примеч. З. В. Кирилук. Киев : Дніпро, 1991. 558 с.

391. Сомов О. О романтической поэзии: опыт в трех статьях. Санкт-Петербург : В Тип. Имп. Воспитательного Дома, 1823. 102 с.

392. Сотникова И. А. Жанровые особенности «Очерков Боза» Диккенса // Эстетические позиции и творческий метод писателя : сб. ст. Москва : МГПИ им. В.И. Ленина, 1973. С. 60–81.

393. Сохацька Є. Про деякі особливості реалізму Г. Ф. Квітки-Основ'яненка (До постановки питання) // Є. Сохацька. На варті українства: статті з літературознавчого та культурологічного доробку (до 30-річчя науково-педагогічної діяльності). Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2004. С. 14–27.

394. Соценко Н. Ф. Интертекстуальные и интермедиаальные инкорпорации в тексте повести «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Г. Шевченко // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. 2013. № 1078 : Філологія. Вип. 68. С. 100–104.

395. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения. Ленинград : Наука, 1974. С. 168–202.

396. Сто лет фотографии. 1839–1939. Дагер. Ньепс. Тальбот. Популярный очерк об изобретателях фотографии. Москва : Госкиноиздат, 1938. 64 с.

397. Стороженко О. Твори: В 2 т. Київ : Держ. видав. худож. літ., 1957.

398. Сулима М. До питання про джерело поеми Т. Шевченка «Наймичка» // Збірник праць Всеукраїнської (37-ї) наукової шевченківської конференції : Черкаси, 22-24 квітня 2009 р. ; редкол. : Поліщук В. Т. (відп. ред.), Жулинський М. Г. та ін. Черкаси : Вид-во Чабаненко Ю. А., 2009. С. 316–319.

399. Сумцов Н. Ф. Слободско-украинское дворянство в произведениях Г. Ф. Квитки // Киевская Старина. 1884. Т. IX. № 6. С. 201–209.

400. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Д. Наливайко

(ред.). Київ : Києво-Могилянська академія, 2009. 488 с.

401. Т. Г. Шевченко. Біографія / В. С. Бородин, Є. П. Кирилюк, В. Л. Смілянська, Є. С. Шабліовський, В. Є. Шубравський ; відповід. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Наук. думка, 1984. 557 с.

402. Тарнавський В. Квітка в розумінні сучасників // Квітка-Основ'яненко Г. Ф.: Збірник на 150-річчя народження. 1778–1928. Харків : Український робітник, 1929. С. 43–64.

403. Теория литературы: Том III. Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении / [Большаков В. П., Тамарченко Н. Д. и др.]. Москва : ИМЛИ РАН, 2003. 592 с.

404. Терехова І. Прекрасне як естетична категорія в російськомовній повісті Шевченка «Наймичка» // Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи. Зб. пр. Всеукр. 36-ої наук. шевченківської конф. : Черкаси, 18-19 квіт. 2006 р. / Редкол. : Смілянська В. Л. (відп. ред.) та ін. Черкаси : Брама-Україна, 2007. С. 170–173.

405. Тищенко К. Дописемна історія в місцевих назвах Путивльського Посем'я // Путивльський краєзнавчий збірник. Суми : МакДен, 2005. Вип. 2. С. 4–19.

406. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) : [монограф. дослідження ; наук. ред. і післям. д. філол. н., проф. Р. Т. Гром'яка]. Тернопіль : [Б. в.], 2003. 384 с.

407. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / перев. с франц. Б. Нарумова. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

408. Тодоров Цв. Походження жанрів // Цв. Тодоров. Поняття літератури та інші есе / пер. з франц. Є. Марічева. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22–39.

409. Томазов В. Вони служили Україні: З історії козацьких родів єврейського походження // Хроніка 2000. 1998. № 21–22. С. 62–72.

410. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Изд. 5-е, исправл.

Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1930. 240 с.

411. Томашевский Б. У истоков фельетона // Фельетон : сборник статей И. Груздева, А. Д'Актиля, Е. Журбиной, Д. Заславского и др. Ленинград : Academia, 1927. С. 59–71.

412. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2003. С. 7–118.

413. Тора. Пятикнижие и Гафтарот = The Pentateuch and Haftorans : ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «Сончино» / коммент. сост. д-р Й. Герц ; пер. : П. Гиль, З. Мешков. Москва ; Иерусалим : Гешарим, 1999. 1456 с.

414. Трессидер Д. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. Москва : ФАИР ПРЕСС; Гранд, 1999. 444 с.

415. Трофименко В. В. Літературно-естетичні погляди та творча практика Г. Ф. Квітки-Основ'яненка в контексті просвітительської естетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2001. 20 с.

416. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. Москва : Наука, 1983. 255 с.

417. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. С. 255–270.

418. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Ю. Н. Тынянов. Литературная эволюция: Избранные труды. Москва : Аграф, 2002. С. 189–204.

419. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Ю. Н. Тынянов. Литературная эволюция: Избранные труды. Москва : Аграф, 2002. С. 227–252.

420. Тэрнер В. Символ и ритуал / сост. и автор предисл. В. А. Бейлис. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.

421. У. М. Теккерей. Творчество. Воспоминания. Библиографические

разыскания / сост. Е. Ю. Гениева. Москва : Кн. палата, 1989. 488 с.

422. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитонова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. 528 с.

423. Урнов Д. М. Гоголь и Диккенс // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44, № 1. С. 38–47.

424. Урнов Д. М. «Живое описание»: (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература / отв. ред. Ю. В. Манн. Москва : Наука, 1988. С. 18–49.

425. Урнов Д. М. Сердце страны // В. Скотт. Собрание сочинений в восьми томах / сост. и общ. ред. Д. М. Урнова. Москва : Правда, 1990. Т. V : Эдинбургская темница. 1990. С. 496–501.

426. Урнов М. В. Неподражаемый Чарльз Диккенс – издатель и редактор. Москва : Книга, 1990. 286 с.

427. Ушкалов Л. В. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання. Харків–Едмонтон–Торонто : Майдан ; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2014. 602 с.

428. Уэллек Р. Литературные жанры // Р. Уэллек, О. Уоррен. Теория литературы / [пер. с англ.]. Москва : Прогресс, 1978. С. 242–255.

429. Федченко П. М. Матеріали з історії української журналістики. Київ : КДУ ім. Т. Г. Шевченка, 1959. Вип. I. Перша половина XIX ст. 1959. 340 с.

430. Феллер М. Єврейсько-українські взаємини в історичній перспективі // Нариси з історії та культури євреїв України. 3-тє вид. Київ : Дух і Літера, 2009. С. 232–256.

431. Финзен А. Психоз и стигма / пер. с нем. И. Я. Сапожниковой. Москва : Алетейа, 2001. 216 с.

432. Фіголь О. О. Вальтер Скотт у творчій рецепції українських письменників XIX століття // Зарубіжна література. 2007. № 6. С. 60–64.

433. Фокина Л. А. Картография с основами топографии : учеб. пособие для студентов вузов. Москва : Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС, 2005.



335 с.

434. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття : еволюція, проблематика, поетика : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01. Луганськ, 2008. 374 с.

435. Форстер М. Записки викторианського джентльмена: Уильям Мейкпис Теккерей / пер. с англ. Т. Я. Казавчинской, предисл. Е. Ю. Гениевой. Москва : Книга, 1985. 368 с.

436. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / з англ. перекл. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 362 с.

437. Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка. Виклад габілітаційний, виголошений у Львівському університеті 18 лютого 1895 року // І. Франко. Зібрання творів : У 50 т. / ред. колегія: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 29 : Літературно-критичні праці (1893-1895) / Редактори тому В. Л. Микитась, А. М. Халімончук ; упорядкування та коментарі Л. А. Гаєвської, П. П. Гонтаря, М. Л. Гончарука, І. О. Денисюка, В. П. Колосової, С. К. Кравченко, Л. І. Міщенко, А. М. Полотай, О. А. Сарбенської. 1981. С. 447–469.

438. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року // І. Франко. Зібрання творів : У 50 т. / ред. колегія : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1976–1986. Т. 41. Літературно-критичні праці (1890-1910) / Упоряд. і коментарі В. І. Кречотеня, Т. Г. Третяченко ; ред. П. Й. Колесник. 1984. С. 194–470.

439. Франко І. Українці // І. Франко. Зібрання творів: У 50 т. / ред. колегія : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 41. Літературно-критичні праці (1890-1910) / Упоряд. і коментарі В. І. Кречотеня, Т. Г. Третяченко ; ред. П. Й. Колесник. 1984. С. 162–193.

440. Франц М.-Л. фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках / пер. с англ. В. Мершавки. Москва : Класс, 2007. 256 с.

441. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // З. Фрейд. Художник и фантазирование / пер. с нем. ; под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. Мо-

сква : Республика, 1995. С. 285–294.

442. Фрейд З. Тотем и табу (Некоторые соответствия в душевной жизни дикарей и невротиков) (1912-1913) // З. Фрейд. Собрание сочинений : [В 10 т.] / пер. на рус. яз. Москва : СТД, 2003–2008. Т. 9 : Вопросы общества. Происхождение религии / пер. на рус. яз. А. М. Боковикова. 2008. С. 287–444.

443. Фрейд З. Экономическая проблема мазохизма (1924) // З. Фрейд. Собрание сочинений : [В 10 т.] / пер. на рус. яз. Москва : СТД, 2003–2008. Т. 3 : Психология бессознательного / пер. на рус. яз. А. М. Боковикова. 2006. С. 361–378.

444. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.

445. Фрейзер А. Цигани / пер. з англ. А. Онишко. Київ : Видавн. дім «Всесвіт», 2003. 360 с.

446. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И. К. Стаф. Москва : АСТ ; АСТ МОСКВА, 2010. 698, [6] с.

447. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / пер. с фр. ; [вступ. ст. Н. С. Автономовой]. Санкт-Петербург : А-сад ; АОЗТ «Талисман», 1994. 406 с.

448. Хакен Г. Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействии. Москва ; Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2003. 320 с.

449. Харіна О. Традиції роману виховання у творах Ч. Діккенса та Т. Шевченка // Зарубіжна література : газ. для вчителів та методистів світ. л-ри. 2012. № 11 (747). С. 27–29.

450. Хобсбаум Э. Век революции. Европа 1789 – 1848 / пер. с англ. Л. Д. Якуниной. Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. 480 с.

451. Хорев В. Имагология и изучение русско-польских литературных связей // Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В. А. Хорев. Москва : Индрик, 2000. С. 22–32.

452. Чалий Д. В. Становлення реалізму в українській літературі : пер-

ша половина XIX ст. Київ : Державне видавництво худож. літ., 1956. 422 с.

453. Чалый Д. «Пан Халявский» // Г. Квитка-Основьяненко. Пан Халявский. Киев : Держлітвидав України, 1954. С. 251–266.

454. Чалый М. К. Новые материалы для биографии Т. Г. Шевченка // Воспоминания о Тарасе Шевченко / составл. и примеч. В. С. Бородин и Н. Н. Павлюка, предисл. В. Е. Шубравского. Киев : Дніпро, 1988. С. 50–66.

455. Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.

456. Чижевський Д. І. Історія української літератури. Київ : Академія, 2003. 568 с.

457. Чик Д. Форми протиставлення «центру» і «периферії» у романі «Монастырка» Антонія Погорельського // *Studia methodologica*. 2011. № 32. С. 222–226.

458. Чик Д. *Longo sed proximus intervallo*: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. : монографія / [наук. ред. В. А. Зарва]. Хмельницький : ФОП Цюпак А. А., 2017. 356 с.

459. Чичерин А. В. Стиль романов Льва Толстого // А. В. Чичерин. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. [2-е изд., дополн.]. Москва : Советский писатель, 1968. С. 228–273.

460. Шагинян М. Шевченко. Москва : Художественная литература, 1941. 272 с.

461. Шалак О. Фольклор Поділля одне із джерел повісті Тараса Шевченка «Варнак»: інтерпретація мотивів та образів // Волинь філологічна: текст і контекст. 2014. Вип. 18. С. 118–126.

462. Шалата О. М. Рецепція творчості Даниїла Дефо і Джонатана Свіфта в Україні : дис... канд. філол. наук : 10.01.05. Дрогобич, 2001. 190 арк.

463. Шалагінов Б. «Фауст» Й. В. Гете як центр новоєвропейського літературного канону // Б. Шалагінов. Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII-XIX століть. Київ : Києво-Могилянська академія, 2013. С. 47–57.

464. Шаликов П. И. Темная роца, или Памятник нежности // Русская сентиментальная повесть / сост., общая ред., вступ. ст. и комментарии П. А. Орлова. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 190–203.

465. Шевченко Т. Г. Зібрання творів у шести томах (видання, автентичне 1–6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 2001–2003.

466. Шенрок В. П. А. Кулиш : Биогр. очерк. Киев : Тип. Ун-та св. Владимира ; АО Н. Т. Корчак-Новицкого, 1901. 255 с.

467. Шепелев Л. Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Ленинград : Наука : Ленингр. отделение, 1991. 222 с.

468. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. ; послесл. С. Н. Зенкина. Москва : Едиториал УРСС, 2010. 192 с.

469. Шивельбуш В. Смаки раю: Соціально історія прянощів, збудників та дурманів. Київ : Критика, 2007. 256 с.

470. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби / [пер. П. Тарашук]. Київ : Факт, 2004. 496 с.

471. Шпаро О. Б. Освобождение Греции и Россия. 1821-1829 гг. Москва : Мысль, 1965. 280 с.

472. Шпет Г. Комментарий к роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» // Ч. Диккенс. Посмертные записки Пиквикского клуба : Роман Ч. Диккенса с коммент. Г. Шпета. Москва : Независимая газ., 2000. С. 573–820.

473. Штейн А. Л. На вершинах мировой литературы. Москва : Худож. лит., 1988. 320 с.

474. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (Архетипы и повторение) // М. Элиаде. Космос и история : избр. работы / пер. с англ. и франц. Москва : Прогресс, 1987. С. 27–144.

475. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. Москва : МГУ, 1994. 144 с.

476. Элиот Т. С. Уилки Коллинз и Диккенс // Т. С. Элиот. Избранное.

Т. I–II. Религия, культура, литература / пер. с англ. под редакцией А. Н. Дорошевича ; составление, послесловие и комментарии Т. Н. Красавченко. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 664–674.

477. Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии. По собственным наблюдениям и достоверным источникам // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения : В 30-ти тт. 2-е изд. Москва : Госполитиздат, 1955–1981. Т. 2 : Сентябрь 1844 – февраль 1846 / подгот. к печати И. А. Бах и В. К. Брушлинский. 1955. С. 231–517.

478. ЭНИ «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей». URL: <http://feb-web.ru/feb/masanov/default.asp?/feb/masanov/rub.html> (дата обращения: 14.11.2012).

479. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. Москва : Издательство МГУ, 1985. – 184 с.

480. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / авториз. пер. с англ. В. Макарова. 3-е изд. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 448 с.

481. Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов / [пер. А. А. Спектор]. Минск : Харвест, 2004. 400 с.

482. Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы / [перевод с немецкого ; предисл. Б. Вышеславцева, Э. Метнера А. Эткин­да]. Санкт-Петербург : Восточно-Европейский ин-т психоанализа, 1994. 416 с.

483. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // К. Г. Юнг. Архетип и символ / сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. Москва : Ренессанс, 1991. С. 95–128.

484. Юнг К. Г. Психология бессознательного / пер. с нем. Москва : Канон, 1994. 320 с.

485. Юнг К. Г. Психотерапия сегодня // В. В. Одайник. Психология политики. Политические и социальные идеи Карла Густава Юнга / под общ. ред. В. Зеленского. Санкт-Петербург : Ювента, 1996. С. 291–308.

486. Юнг К. Г. Символическая жизнь / пер. с англ. Изд. 2-е. Москва :

Когито-Центр, 2010. 326 с.

487. Юнг К. Г. Символы трансформации / [пер. англ.]. Москва : АСТ ; АСТ МОСКВА, 2008. 736 с.

488. Юнг К. Г. Эон: Исследования о символике самости / пер. с нем. В. М. Бакусева. Москва : Академический Проект, 2009. 340 с.

489. Юнг К. Г. Про архетипи колективного несвідомого // К. Г. Юнг. Архетипи і колективне несвідоме / перекл. з нім. К. Котюк ; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. Львів : Астролябія, 2013. С. 11–63.

490. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [антологія / за ред. М. Зубрицької]. [2-е вид., доповн.]. Львів : Літопис, 2002. С. 119–138.

491. Юноша Белого города. Письмо к Лужницкому Старцу // Вестник Европы. 1821. № 5, март. С. 65–70.

492. Юноша Белого города. Письмо к Лужницкому Старцу // Вестник Европы. 1821. № 6, март. С. 112–119.

493. Юрчук О. У тіні імперії: українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія. Київ : Академія, 2013. 224 с.

494. Янів Я. Порівняльний аспект романів виховання «Повнолітні діти» Ірини Вільде та «Братья-близнецы» Олекси Стороженка // Українське літературознавство : зб. наук. пр. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2011. Вип. 73. С. 189–193.

495. Янковська Ж. Фольклоризм української романтичної прози : монографія. Львів : НВФ «Українські технології», 2016. 610 с.

496. Янсен К. Л. Мария Магдалина / пер. с англ. Ю. С. Евтушенков. Москва : Вече, 2007. 512 с.

497. Ятищук О. В. Фольклорно-етнографічні елементи в повісті Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» // Науковий збірник історичного факультету. Вип. 1. Тернопіль : ТДПІ, 1994. С. 112–118.

498. Allen J. J. Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique. Gainesville : University of Florida Press, 1969. 90 p.

499. Auger E. E. Male Gothic Detection and the Pre-Raphaelite Woman in *Lady Audley's Secret* // *Clues: A Journal of Detection*. 2008. Vol. 26, No. 3. P. 3–14.
500. Austen J. *Northanger Abbey*. New York : A Signet Classic, 1965. 224 p.
501. Austen J. *Persuasion : an authoritative text, backgrounds, and contexts, reviews and essays in criticism* / ed. by Patricia Meyer Spacks. New York : W.W. Norton & Company, 1995. XIII, 316 p.
502. Beebe M. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York : New York UP, 1964. 323 p.
503. Bloom M. E. *Waxworks: A Cultural Obsession*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003. 339 p.
504. Bowen C. M. “Dead Souls” and “Pickwick Papers” // *Living Age*. 1916. Vol. 290. # 3761. P. 369–373.
505. Braddon M. E. *Lady Audley's Secret* / Introduction and Notes by E. Saxey. Ware : Wordsworth Editions Limited, 2007. 362 p.
506. Brantlinger P. What Is “Sensational” About the “Sensation Novel”? // *Nineteenth-Century Fiction*. 1982. Vol. 37, No. 1. P. 1–28.
507. Butler M. Edgeworth, the United Irishmen, and “More Intelligent Treason” // *An Uncomfortable Authority: Maria Edgeworth and Her Contexts* / ed. by H. Kaufman and Ch. Fauske. Newark : University of Delaware Press, 2004. P. 33–61.
508. Buzard J. Item of Mortality: Lives Led and Unled in *Oliver Twist* // *ELH*. 2014, Winter. Volume 81. Number 4. P. 1225–1251.
509. Colby R. A. *Fiction with a Purpose: Major and Minor Nineteenth-Century Novels*. Bloomington : Indiana Univ. Press, 1967. 376 p.
510. Collins W. *The Woman in White* / ed. by J. Sutherland. Oxford : Oxford University Press, 1998. 736 p.
511. Crossley A. *Bildung by Numbers: Serialization, Readership, and Narrative Form in Thackeray's Pendennis Novels* // *The Victorian Journal of Cul-*

ture and Literature. 2011. # 120. P. 51–65.

512. Cunningham H. *The Challenge of Democracy: Britain 1832-1918*. Abingdon – New York : Routledge, 2014. 328 p.

513. Davis N. Z. *The Rites of Violence: Religious Riot in Sixteenth-Century France* // *Past & Present*. 1973. No. 59 (May). P. 51–91.

514. De Quincey Th. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings* / ed. with an Introduction and Notes by R. Morrison. Oxford : Oxford University Press, 2013. 384 p.

515. Dehn G. *The Difficulty of Historical Work in the Nineteenth-Century Museum and the Thackeray Novel* // *Nineteenth-Century Literature*. 2012. Vol. 67. No. 1. P. 29–57.

516. Dickens Ch. *Oliver Twist*. London : Penguin Books Ltd, 1994. 511 p.

517. Dickens Ch. *Our Mutual Friend*. URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/dickens/friendco.pdf> (Last accessed: 16.05.2013).

518. [Dickens Ch.] *Preface to the Charles Dickens Edition, 1867* // *Prefaces (PDF) in The Pickwick Papers*. URL: [http://ocw.mit.edu/courses/literature/211-430-popular-culture-and-narrative-serial-storytelling-spring-2013/syllabus-and-calendar/MIT21L\\_430S13\\_dickens2.pdf](http://ocw.mit.edu/courses/literature/211-430-popular-culture-and-narrative-serial-storytelling-spring-2013/syllabus-and-calendar/MIT21L_430S13_dickens2.pdf) (Last accessed: 20.06.2013).

519. Dickens Ch. *Sketches by Boz. Illustrative of every-day life and every-day people* / With a Frontispiece by George Cruikshank. London : Chapman and Hall, 1850. 304 p.

520. Dickens Ch. *The Pickwick Papers* / Introduction and Notes by D. Ellis, Univ. of Kent at Canterbury). Ware : Wordsworth Classics, 2000. 751 p.

521. Douglas D. *Thackeray and the Uses of History* // *The Yearbook of English Studies*. 1975. Vol. 5. P. 164–177.

522. Drew J. L. M. *Dickens the Journalist*. Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2003. VIII, 255 p.

523. Easson A. *Don Pickwick: Dickens and the Transformations of Cervantes* // *Rereading Victorian Fiction* / ed. Alice Jenkins and Juliet John. London and New York : Macmillan and St. Martin's, 2000. P. 173–188.



524. Edgeworth M. *Castle Rackrent* / ed., with an introduction by S. K. Howard. Indianapolis – Cambridge : Hackett Publishing Company, Inc., 2007. 87 p.

525. Edwards A. L. Four Dimensions In Political Stereotypes // *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1940. Vol. 35 (4). P. 566–572.

526. Egan J. M. *The Stereotyped Jew: in English Literature*. [Philadelphia, Pa.] : Xlibris, 2002. 89 p.

527. Elliott K. *Portraiture and British Gothic Fiction: The Rise of Picture Identification, 1764–1835*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 2012. 336 p.

528. Farmacelia Eta. Gender Performance in Elizabeth Gaskell's *Ruth* // *Jurnal Humanika*. 2014. № 19 (1). P. 12–19.

529. Foot J. *The Lives of Andrew Robinson Bowes, Esq. and the Countess of Strathmore, written from thirty-three years professional attendance, from letters, and other well authenticated documents*. London : Printed for Becket and Porter, and Sherwood, Neely, and Jones, by J. Bryan, [N. d.]. 188 p.

530. Fryckstedt C. M. The Early Industrial Novel: Mary Barton and Its Predecessors // *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*. 1980. # 63. P. 11–30.

531. Gale S. H. Cervantes' Influence on Dickens, with Comparative Emphasis on *Don Quijote* and *Pickwick Papers* // *Anales Cervantinos*. 1973. # 12. P. 135–156.

532. Gamer M. Maria Edgeworth and the Romance of Real Life // *NOVEL: A Forum on Fiction*. Spring, 2001. Vol. 34. No. 2 : The Romantic-Era Novel. P. 232–266.

533. Ganjoo P. *Struggle of a Fallen Woman: A Study of Elizabeth Gaskell's Ruth* // *New Man International Journal of Multidisciplinary Studies*. 2015. Vol. 2. Issue 8. P. 18–22.

534. Gaskell E. C. *Lois the Witch // Cranford and Selected Short Stories / Elizabeth Cleghorn Gaskell*. [N. p.] : Wordsworth Editions Ltd, 2006. P. 307–386.

535. Gaskell E. C. Ruth. The Project Gutenberg eBook. E-text prepared by Charles Aldarondo and revised by Joseph E. Loewenstein, M.D. HTML version prepared by Joseph E. Loewenstein, M. D. [2011]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/4275/4275-h/4275-h.htm> (Last accessed: 16.01.2015).

536. Gaskell E. Mary Barton / Ed. with an Introduction and Notes by Shirley Foster. Oxford : Oxford University Press, 2006. 437 p.

537. Ghosh T. “Yet we believe his triumph might surely be ours”: The Dickensian Liberalism of *Slumdog Millionaire* // Neo-Victorian Studies. 2015. Vol. 8. Issue 1. P. 77–106.

538. Gilbert P. K. Madness and Civilization: Generic Opposition in Mary Elizabeth Braddon’s *Lady Audley’s Secret* // Essays in Literature. 1996. Vol. 23, No. 2. P. 218–233.

539. Gilbert S. James Hogg and the Authority of Tradition // James Hogg and the Literary Marketplace: Scottish Romanticism and the Working-Class Author / ed. by Sh. Alker, H. F. Nelson. Farnham – Burlington : Ashgate, 2009. P. 93–110.

540. Goetsch P. Charles Dickens’s *The Pickwick Papers* and *Don Quixote* // Cervantes in the English-Speaking World: New Essays. Ed. Darío Fernández-Morera and Michael Hanker. Kassel, Germany : Reichenberger, 2005. P. 143–157.

541. Goffman E. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. London : Penguin Books, 1990. 176 p.

542. Grossman J. H. The Absent Jew in Dickens: Narrators in *Oliver Twist*, *Our Mutual Friend*, and *A Christmas Carol* // Dickens Studies Annual. 1996. # 24. P. 37–57.

543. Guillén Cl. The Challenge of Comparative Literature / translated by Cola Franzen. Cambridge, Mass., London, England : Harvard University Press, 1993. X, 450 p.

544. Hagan J. “Bankruptcy of His Heart”: The Unfulfilled Life of Henry Esmond // Nineteenth-Century Fiction. 1972. Vol. 27. No. 3. P. 293–316.

545. Harding A. Medieval Law and the Foundations of the State. Oxford :

Oxford University Press, 2001. 392 p.

546. Hogg J. *The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance* // J. Hogg. *Tales and Sketches, by the Ettrick Shepherd*. In 6 vol. Glasgow – London : Blackie & Son, 1836–1837. 1837. Vol. III. P. 1–48.

547. Howard S. K. Introduction // M. Edgeworth. *Castle Rackrent*. Indianapolis – Cambridge : Hackett Publishing Company, Inc., 2007. P. IX–XXXIII.

548. Howe I. Introduction // Ch. Dickens. *Oliver Twist*. New York : Bantam Dell, 2005. P. XI–XII.

549. Howe R. M., III. Charles Dickens: The First Popular Media Titan // *Journal of Media and Communication Studies*. 2012. Vol. 4 (4). P. 60–69.

550. Hughes W. *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton : Princeton University Press, 1980. 222 p.

551. Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 2013. 176 p.

552. Ingham P. *The Language of Gender and Class: Transformation in the Victorian Novel*. London and New York : Routledge, 1996. 208 p.

553. Ireland W. H. *Gondez the Monk: A Romance of the Thirteenth Century*. In 4 Volumes. London : W. Earle & J. W. Hucklebridge, 1805.

554. *Jewish Presences in English Literature* / ed. by Derek Cohen, Deborah Heller. Montreal [Que.] : McGill-Queen's University Press, 1990. 162 p.

555. Karl F. R. *The Adversary Literature: The English Novel in the Eighteenth Century: A Study in Genre*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1974. 360 p.

556. Katz E. M. *Neither with Them, nor without Them: the Russian Writer and the Jew in the Age of Realism*. Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 2008. 366 p.

557. Kaufman H. *English Origins, Jewish Discourse, and the Nineteenth-Century British Novel: Reflections on a Nested Nation*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 2009. 243 p.

558. Kilroy J. F. *The Nineteenth-Century English Novel: Family Ideology*

and Narrative Form. New York : Palgrave Macmillan, 2007. 232 p.

559. Kindred Sh. J. The Influence of Naval Captain Charles Austen's North American Experiences on *Persuasion* and *Mansfield Park* // *Persuasions*. 2009. # 31. P. 115–129.

560. Klein H. G. Strong Women and Feeble Men: Upsetting Gender Stereotypes in Mary Elizabeth Braddon's *Lady Audley's Secret* // *Atenea*. 2008. Vol. 28 (1). P. 161–174.

561. Knezevic B. Figures of Finance Capitalism: Writing, Class and Capital in Mid-Victorian Narratives. London : Routledge, 2003. 240 p.

562. Lamb Ch. *Witches and Other Night-Fears* // Ch. Lamb. *Essays of Elia* [Illustrated Edition] / preface by W. MacDonald and illustrations by C. E. Brock. Wildside Press, 2008. 372 p.

563. Larson J. L. *Dickens and the Broken Scripture*. Athens : University of Georgia Press, 1985. XVI, 364 p.

564. Lewis L. M. *Dickens, His Parables, and His Reader*. Columbia : University of Missouri Press, 2011. 312 p.

565. Lewis M. *The Monk*. URL: <http://www.feedbooks.com/book/331/the-monk> (Last accessed: 15.12.2013).

566. Lin M. "To Go Boldly Where No Woman Has Gone Before" : Alicia Audley and the New Woman // *New Perspectives on Mary Elizabeth Braddon* / ed. by J. Cox. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2012. P. 59–73.

567. Livak L. *The Jewish Persona in the European Imagination : a Case of Russian Literature*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2010. 512 p.

568. Loofbourow J. *Thackeray and the Form of Fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1964. 244 p.

569. MacKay M. *The Cambridge Introduction to the Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 230 p.

570. Maiorino G. *At the Margins of the Renaissance : Lazarillo de Tormes and the Picaresque Art of Survival*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 2003. 184 p.

571. Malton S. A. Illicit Inscriptions: Reframing Forgery in Elizabeth Gaskell's *Ruth* // *Victorian Literature and Culture*. 2005. # 33. P. 187–202.

572. Mancing H. Cervantes' Don Quixote: A Reference Guide. Greenwood, 2006. 248 p.

573. Manning S. Incest and the Structure of *Henry Esmond* // *Nineteenth-Century Fiction*. 1979. Vol. 34. No. 2. P. 194–213.

574. Marcus St. Dickens: From Pickwick to Dombey. New York : Basic Books, 1965. 392 p.

575. Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman // H. Marcuse. Schriften in 9 Bänden. Springe: Dietrich zu Klampen Verlag, 2004. Bd. 1. Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. 2004. S. 7–346.

576. Matz B. W. The Inns & Taverns of "Pickwick", with Some Observations on Their Other Associations, with Thirty-One Illustrations by C. G. Harper, L. Walker, Arch. Webb, and from Old Prints and Photographs. London : C. Scribner's Sons, 1921. xii, 250 p.

577. McMaster R. Thackeray's Cultural Frame of Reference: Allusion in *The Newcomes*. Montreal & Kingston, Buffalo : McGill-Queen's University Press, 1991. 194 p.

578. Montagu F. M. The Jew in the Literature of England to the End of the 19th Century. New York : Meridian Books, [1960]. 435 p.

579. Moore S. The Novel: an Alternative History, 1600-1800. New York : Bloomsbury Academic, 2013. 1013 p.

580. Moretti F. The Way of the World: Bildungsroman in European Culture. London ; New York : Verso, 1987. 288 p.

581. [Morier J.]. The Adventures of Hajji Baba, in Turkey, Persia and Russia. Ed. by James Morier. Philadelphia : Lippincott, Grambo & co, 1855. 405 p.

582. Morier J. The Adventures of Hajji Baba, of Ispahan in England. Revised, Corrected, and Illustrated with Notes by the Author. New Ed. London : Ward and Lock, 1856. 292 p.

583. Muff Goliah [Thackeray W. M.]. The Sights of London // *Punch*. 1850.

№ 18. P. 132.

584. Murray M. *The Witch Cult in Western Europe: a Study in Anthropology*. London : Oxford University Press, 1921. 303 p.

585. Nord D. E. *Gypsies and the British Imagination, 1807-1930*. New York : Columbia University Press, 2006. 221 p.

586. Onho T. *Is Mary Barton an Industrial Novel?* // *The Gaskell Society Journal*. Volume 15 (2001). URL: [http://w17.let.kumamoto-u.ac.jp/Is%20Mary%20Barton%20an%20Industrial%20Novel\\_201200.pdf](http://w17.let.kumamoto-u.ac.jp/Is%20Mary%20Barton%20an%20Industrial%20Novel_201200.pdf) (Last accessed: 10.03.2015).

587. Page J. W. *Imperfect Sympathies: Jews and Judaism in British Romantic Literature and Culture*. New York : Palgrave Macmillan, 2004. 257 p.

588. *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Ed. J. Bowen and R. L. Patten. London : Palgrave Macmillan, 2006. 368 p.

589. Panitz E. L. *The Alien in Their Midst: Images of Jews in English Literature*. Rutherford [N. J.] : Fairleigh Dickinson University, 1981. 197 p.

590. Parker D. *The Pickwick Papers // A Companion to Charles Dickens* / ed. by David Paroissien. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2008. P. 297–307.

591. Popow de C. *James Hogg: The Founder of the Psychological Novel*. Boca Raton, Florida : Dissertation.Com, 2004. 424 p.

592. Rank O. *The Myth of the Birth of the Hero: a Psychological Interpretation of Mythology / Authorized Translation by Drs. F. Robbins and Smith Ely Jelliffe*. New York : The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914. 100 p.

593. Rawlings H. *The Spanish Inquisition*. Malden, MA and Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 174 p.

594. Rosenberg E. *From Shylock to Svengali; Jewish Stereotypes in English Fiction*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1960. 388 p.

595. Royle E., Lockyer R. *Chartism*. 3rd ed. London and New York : Routledge, 1996. 158 p.

596. Sade de Marquis. *An Essay on Novels // The Marquis de Sade. The Crimes of Love: Heroic and Tragic Tales ; preceded by an Essay on Novels / A Se-*

lection Translated with an Introduction and Notes by D. Coward. New York : Oxford University Press, 2008. P. 3–20.

597. Sarmiento Cl. The Angel, the Martyr and the Whore: Elizabeth Gaskell's Female Trinity // *Máthesis*. 2012. # 21. P. 17–26.

598. Scott W. *Guy Mannering or The Astrologer*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999. 605 p.

599. Scott W. *Ivanhoe*. [N. p.] : Penguin Books, 1994. 528 p.

600. Scott W. *Rob Roy*. [N. p.] : Wordsworth Editions Ltd, 1995. 382 p.

601. Scott W. *The Antiquary*. URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/w-scott/antiquary.pdf> (Last accessed: 16.08.2010).

602. Scott W. *The Heart of Mid-Lothian* / ed. with an Introduction and Notes by C. Lamont. [N. p.] : Oxford University Press, 2008. 583 p.

603. Scott W. *The Surgeon's Daughter*. URL: <http://www.gutenberg.org/files/6428/6428-h/6428-h.htm> (Last accessed: 08.07.2011).

604. Scott W. *Waverley or 'tis Sixty Years Since*. URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/w-scott/waverley.pdf> (Last accessed: 23.04.2010).

605. Scrivener M. H. *Jewish Representation in British Literature 1780-1840: after Shylock*. New York : Palgrave Macmillan, 2011. 270 p.

606. Shelston A. J. "Ruth": Mrs. Gaskell's neglected novel // *Bulletin of the John Rylands Library*. 1975. # 58 (1). P. 173–192.

607. Shkandrij M. *Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity*. New Haven : Yale University Press, 2009. 265 p.

608. Southam B. *Jane Austen's Sailor Brothers: Francis and Charles in Life and Art* // *Persuasions*. 2003. # 25. P. 33–45.

609. Spector Sh. A. *The Jews and British Romanticism*. New York : Palgrave Macmillan, 2005. 288 p.

610. Stone H. *Dickens and the Jews* // *Victorian Studies*. Vol. 2, No. 3 (Mar., 1959). P. 223–253.

611. Sutherland K. *Jane Austen's Life and Letters* // *A Companion to Jane Austen* / ed. by Claudia L. Johnson and Clara Tuite. Chichester, West Sussex :

Blackwell Publishing Ltd, 2009. P. 13–30.

612. Taylor J. B. “Received a Blank Child”: John Brownlow, Charles Dickens, and the London Foundling Hospital: Archives and Fictions // *Nineteenth Century Literature*. 2001. Vol. 56.3. P. 293–363.

613. Thackeray W. Contributions to “The National Standard” // *Sultan Stork and other Stories and Sketches / now first collected to which is added the bibliography of Thackeray ; revised and considerably enlarged*. London : G. Redway, 1887. P. 197–210.

614. Thackeray W. M. *The History of Henry Esmond, Esq.* / Foreword by V. V. Ivasheva. Moscow : Foreign Languages Publishing House, 1954. 595 p.

615. Thackeray W. M. *The History of Pendennis*. URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/thackeray/Pendennis.pdf> (Last accessed: 04.11.2011).

616. Thackeray W. M. *The Memoires of Barry Lyndon, Esq.* URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/thackeray/barry-lyndon.pdf> (Last accessed: 10.02.2012).

617. Thackeray W. M. *The Works of William Makepeace Thackeray in Twenty-Four Volumes [bound as 48 Volume set]*. London : Smith, Elder, & Co., 1869. Vol. XV. 1869. 440 p.

618. Thackeray W. *Our Annual Execution, preceded by A Word on the Annuals*. Philadelphia : H. W. Fisher and Company, 1902. 70 p.

619. Thackeray W. *The Fashionable Authoress // Heads of the people, or, Portraits of the English drawn by Kenny Meadows with original essays by distinguished writers*. London : R. Tyas, 1841. P. 73–84.

620. Thackeray W. *The Newcomes. Memoirs of a Most Respectable Family*. Edited by Arthur Pendennis, Esq. Chicago and New York : Belford, Clarke & Co Publishers, 1886. 874 p.

621. *The Cambridge Companion to Sensation Fiction* / ed. by Andrew Mangham. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2013. 253 p.

622. Tomaiuolo S. In *Lady Audley’s Shadow: Mary Elizabeth Braddon and Victorian Literary Genres*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. 222 p.



623. Tötösy de Zepetnek S. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam Atlanta, GA : Rodopi, 1998. 299 p.
624. Tuite Cl. *Decadent Austen Entails: Forster, James, Firbank, and the “Queer Taste” of Sanditon (comp. 1817, publ. 1925) // Janeites: Austen’s Disciples and Devotees / ed. by D. Lynch*. Princeton – Oxford : Princeton University Press, 2000. P. 115–139.
625. Tuite Cl. *Domestic Retrenchment and Imperial Expansion: the Property Plots of Mansfield Park // The Postcolonial Jane Austen / ed. by You-Me Park, R. S. Rajan*. London – New York : Routledge, 2004. P. 93–115.
626. Voskuil L. M. *Acts of Madness: Lady Audley and the Meanings of Victorian Femininity // Feminist Studies*. 2001. Vol. 27, No. 3. P. 611–639.
627. Wasser M. *Scotland’s First Witch-Hunt: The Eastern Witch-Hunt of 1568-1569 // Scottish Witches and Witch-Hunters / ed. by Julian Goodare*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. P. 17–33.
628. Wheeler M. *Mid-Century Fiction: A Victorian Identity: Social-Problem, Religious and Historical Novels // The Victorian Novel / Ed. and with an Introduction by H. Bloom*. New York : Chelsea House Publications, 2004. P. 53–67.
629. Wood D. R. *The Diorama in Great Britain in the 1820s // History of Photography*. 1993. Vol. 17. No. 3. P. 284–295.
630. Worth G. J. *The Unity of Henry Esmond // Nineteenth-Century Fiction*. 1961. Vol. 15. No. 4. P. 345–353.
631. Zima P. V. *Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen und Basel : A. Francke Verlag, 2008. XV, 517 p.
632. Zwierlein A.-J. *The Biology of Social Class: Habit Formation and Social Stratification in Nineteenth-Century British Bildungsromane and Scientific Discourse // Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. 2012. Vol. 10. No. 2, June. P. 335–360.

## ДОДАТОК А. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ

#### Монографія

Чик Д. *Longo sed proximus intervallo*: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. : монографія / [наук. ред. В. А. Зарва]. Хмельницький : ФОП Цюпак А. А., 2017. 356 с.

#### Статті в наукових фахових виданнях України

1. Чик Д. «Світ навпаки»: поетика карнавалізованої романістики Г. Квітки-Основ'яненка // Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук. праць / редкол. : Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.]. Київ : Твім інтер, 2009. Вип. 33. Ч. 2. С. 409–416;
2. Чик Д. Ч. Рецепція роману В. Скотта «The Heart of Mid-Lothian» у повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка» // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог : Національний ун-т «Острозька академія», 2010. Вип. 15. С. 304–312;
3. Чик Д. Ч. Пародіювання топосу готичного замку у прозі Г. Квітки-Основ'яненка та Дж. Остен // Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика та літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет, 2010. Вип. XXIII. Ч. IV. С. 39–47;
4. Чик Д. Ч. Образ «благородного розбійника» в українській та англійській прозі I-ї пол. XIX ст. // Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика та літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет, 2011. Вип. XXIV. Ч. I. С. 186–195;
5. Чик Д. Форми протиставлення «центру» і «периферії» у романі

«Монастырка» Антонія Погорельського // *Studia methodologica*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. № 32. С. 222–226;

6. Чик Д. Ч. Жанрова специфіка «фізіологічного нарису» в українській та англійській літературі I пол. XIX ст. // *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог : Національний ун-т «Острозька академія», 2012. Вип. 27. С. 317–320;

7. Чик Д. Ч. Образ Іншого в українському і англійському фейлетоні I-ї пол. XIX ст. // *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. 2012. № 13 (238). С. 137–142;

8. Чик Д. Ч. Трансформації архетипного образу блудного сина в українській та англійській літературі першої половини XIX ст. // *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. Вип. 210. Т. 222. Філологія. Літературознавство. 2013. С. 43–46;

9. Чик Д. Ч. Жанр фейлетону у творчості Г. Квітки: проблематика і поетика // *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки* / [гол. ред. В. С. Курило]. 2013. № 4 (263). Ч. II. С. 84–92;

10. Чик Д. Ч. *Ex providentia majōrum*: жанровий різновид сімейного роману-хроніки в англійській та українській літературі I-ї половини XIX ст. // *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: філологія : зб. наук. ст.* / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : Видавець Ткачук О. В., 2014. Вип. I. С. 167–176;

11. Чик Д. Ч. «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша та романи В. Скотта: проблеми рецептивної та компаративної поетики // *Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки* / [гол. ред. П. І. Білоусенко]. 2014. № 2. С. 265–275;

12. Чик Д. Ч. Реконструкція історії у сімейному романі-хроніці в англійській та українській літературі I-ї половини XIX ст. (М. Еджворт, Г. Квітка-Основ'яненко) // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: Серія: філологія* / [відп. ред. Ю. М. Безхутрий]. 2014.

Вип. 70. № 1107. С. 229–233;

13. Чик Д. Ч. Жанрова специфіка «роману великої дороги»: проблеми поетики та типології // Література в контексті культури : зб. наук. праць / ред. кол. : В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін.). 2015. Вип. 26. С. 325–332;

14. Чик Д. Ч. Поняття жанрової системи у сучасній літературознавчій теорії // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : зб. наук. праць / за ред. О. С. Філатової. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. № 1 (15). 2015. С. 230–235;

15. Чик Д. *Sine prece, sine pretio, sine rosulo?*: вибори як подія в сюжеті «роману великої дороги» Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. Луцьк : Вежа-Друк, 2015. Вип. 19. С. 289–300;

16. Чик Д. Жанротвірна функція хронотопу шляху в англійському й українському сатиричному «романі великої дороги» першої половини ХІХ ст. // Мандрівець. 2015. № 4 (118). С. 23–28;

17. Чик Д. Мотив інцесту в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Ложные понятия» та романі М. Г. Люїса «The Monk: A Romance» // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філологічні науки) / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка ; редкол.: О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. Київ : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2015. № 6. С. 150–153;

18. Чик Д. Жанр крутійського роману у творчості Г. Квітки-Основ'яненка і В. Теккерея // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки). Херсон : Херсонський державний університет, 2015. Вип. LXIII. С. 106–110;

19. Чик Д. Ч. Мотив соціальної помсти в соціально-психологічній прозі Т. Шевченка та Е. Гаскелл // Слово і Час. 2016. № 5 (665), травень. С. 13–25;

20. Чик Д. Ч. Мапа подорожі: мономіф як сюжетна модель в англій-

ському й українському сатиричному «романі великої дороги» першої половини XIX ст. // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : ФО-П Ткачук О. В., 2016. Вип. IX. С. 223–233;

21. Чик Д. Ч. Типологія мотиву соціальної стигматизації в повісті «Наймичка» Т. Шевченка та романі «Ruth» Е. Гаскелл // Наукові праці: науково-методичний журнал. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. Вип. 265. Т. 277. Філологія. Літературознавство. 2016. С. 105–110;

22. Чик Д. Ч. Наратив повсякденності: «садибні романи» «Persuasion» Дж. Остен і «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка // Синопис: текст, контекст, медіа. 2016. № 4 (16). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/221> (дата звернення: 05.12.2016);

23. Чик Д. Біографічний *Künstlerroman* в українській і англійській літературі середини XIX ст. (Т. Шевченко, В. Теккерей) // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2016. Вип. 23-25. С. 459–475;

24. Чик Д. Ч. Пригоди та звичаї на тлі імперій: жанрові особливості романів «The History of Henry Esmond, Esq.» В. М. Теккерея та «Братья-близнецы» О. Стороженка // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 256–264.

### **Статті в наукових виданнях України,**

#### **які входять до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Чик Д. Ч. Відьма у місті, в селі, на горі та в небі: типологія відьомства в українській і англійській літературі першої половини XIX ст. // Кременецькі компаративні студії : [науковий часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В.]. Хмельницький : ФОП Цюпак А. А., 2015. Вип. V. Т. 1. С. 230–243;

2. Чик Д. Ч. Повість «Несчастный» Т. Шевченка і вікторіанський сенсаційний роман: типологія жанру // Кременецькі компаративні студії :

[науковий часопис / ред.: Чик Д.Ч., Пасічник О.В.]. 2016. Вип. VI. Т. 1. С. 289–306.

### Статті в закордонних виданнях

1. Чик Д. Ч. Архетип мудрого старика в українському і англійському романі виховання першої половини XIX в. // Вестник Университета Российской академии образования. 2014. № 1 (69). С. 102–111;
2. Чик Д. Стереотип єврея в українському і англійському історическому романі I-ї половини XIX в. // *Studia Rossica Gedanensia*. 2015. # 2. С. 267–278;
3. Czyk D. Powieści Pantelejmona Kulisza i Waltera Scotta z początkowego okresu ich twórczości: typologia psychologizmu // *Zagadnienia Rodzajów Literackich / The Problems of Literary Genres*. 2015. # 58. Z. 1 (115). S. 111–120;
4. Czyk D. Mitologizowanie toposu uczty w powieściach „Castle Rackrent” M. Edgeworth i „Pan Chalawski” H. Kwitki-Osnowianenki // *Porównania*. 2015. Nr 17. S. 215–225;
5. Чик Д. «Занимательная география»: типология конструирования географических образов в украинском и английском «романе большой дороги» первой половины XIX в. // *Studia Rossica Gedanensia*. 2016. # 3. С. 307–319.

### НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ЗАСВІДЧУЮТЬ АПРОБАЦІЮ МАТЕРІАЛІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Чик Д. Термін «жанрова система» у теоретичних концепціях ХХ ст.: синергетичне перепрочитання // *Європейська наука та освіта: пріоритети, напрями та перспективи розвитку* : [матеріали міжнародної наукової конференції] / за заг. ред. Прокіпчука І. М., Бабій Н. Б. Кременець : ВЦ КОГПА ім. Тараса Шевченка, 2015. С. 24–34;

2. Чик Д. *Cherchez la femme: топос ордалії в українській і англійській літературі першої половини XIX ст.* // Дунайські наукові читання: європейський вимір і регіональний контекст : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 75-річчю Ізмаїльського державного гуманітарного університету (15-17 жовтня 2015 р.). Ізмаїл : РВВ ІДГУ, «СМИЛ», 2015. Т. 2 : Філологія. Мистецтвознавство. С. 173–175.

### **НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Чик Д. Ревізія готичної містики у прозі Ф. Грільпарцера і Г. Квітки-Основ'яненка // Питання літературознавства: науковий збірник / [гол. ред. О. В. Червінська]. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2011. Вип. 83. С. 270–277;

2. Чик Д. Апологія патріотизму: образ француза у прозовій творчості Г. Квітки-Основ'яненка // Актуальні проблеми гуманітарної освіти : [зб. наук. праць / за заг. ред. канд. фіз.-мат. н., проф. Ломаковича А. М.]. Кременець : РВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2012. С. 122–125;

3. Чик Д. Топос столичного міста у «фізіологічних нарисах» Є. Гребінки, Ч. Діккенса та В. Теккерея // Євген Гребінка в крайовому, українському та світовому літературно-мистецькому контексті : зб. наукових статей. Полтава : ПДПУ, 2012. С. 261–270;

4. Чик Д. Ч. «Фізіологічний нарис» В. Даля і Ч. Діккенса: компаративний аспект // В. И. Даль в мировой культуре : сб. науч. работ. Часть третья. Луганск–Москва : ВГУ им. В. Даля, 2014. С. 190–201;

5. Чик Д. Ч. Семіотичний підхід до жанрових систем: проблеми термінологічного означення // Актуальні проблеми літературознавчої термінології : науковий збірник / відп. ред. Є. М. Васильєв. Рівне : О. Зень, 2015. С. 90–94;

6. Чик Д. Ч. Українська проза першої пол. XIX ст.: проблема

(ре)формування канону // Буття канону : збірник наукових праць / Відділ слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; упор. Н. М. Сквіра ; відп. ред. П. В. Михед. Ніжин : ФОА «Лук'яненко В. В.», 2016. С. 399–415;

7. Чик Д. Жінка як випробування: *femme fatale* у повісті «Художник» Т. Шевченка та романі «The Newcomes» В. Теккерея // Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск 4 / Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. В. Козлик. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. С. 86–96;

8. Чик Д. Новочасне мораліте про небезпечне виховання: модифікація педагогічного роману в романі «*Oliver Twist*» Ч. Діккенса та повісті «Близнецы» Т. Шевченка // Зарубіжна література в школах України. 2016. № 12. С. 48–55.



## ДОДАТОК Б. ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Міжнародна наукова конференція «Місто-як-текст: літературні проєкції» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 10–11 вересня 2009 р.) (очна участь);
2. ІХ Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Українська література: духовність і ментальність» (м. Кривий Ріг, Криворізький державний педагогічний університет, 16–17 жовтня 2009 р.) (очна участь);
3. Міжнародний науково-практичний семінар «Парадигма *sacrum & profanum* в літературі та культурі» (м. Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 14–15 квітня 2010 р.) (очна участь);
4. ІV міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (м. Острог, Національний університет „Острозька академія”, 22–23 квітня 2010 р.) (очна участь);
5. Міжнародна наукова конференція «Мариністика в художній літературі» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 9–10 вересня 2010 року) (очна участь);
6. Міжнародна наукова конференція «Поетика містичного» (м. Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 7–8 жовтня 2010 року) (очна участь);
7. Всеукраїнська науково-практична конференція «Література і глобалізм: проблема духовно-етичних та історико-функціональних факторів класики у світлі міжнаціональних взаємин» (м. Кам’янець-Подільський, Кам’янець-Подільський національний педагогічний університет імені Івана Огієнка, 14–15 жовтня 2010 р.) (очна участь);
8. VIII Всеросійська наукова конференція з міжнародною участю «Жизнь провинции как феномен духовности» (м. Нижній Новгород, Нижньогородський державний педагогічний університет ім. М. І. Лобачевського, 11–

13 листопада 2010 р.) (заочна участь);

9. Міжнародна наукова конференція «Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст» (м. Луцьк, Волинський національний університет імені Лесі України, 24–25 березня 2011 р.) (очна участь);

10. Міжнародна наукова конференція «Проблеми культурної ідентичності: співвідношення традиційного і модерного аспектів ідентифікації» (м. Острог, Національний університет «Острозька академія», 15–16 квітня 2011 р.) (очна участь);

11. Міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті» (м. Ужгород, ВДНЗ «Ужгородський національний університет», 10–11 травня 2011 р.) (очна участь);

12. VII Міжнародні Чичерінські читання «Світова класика в літературно-критичному дискурсі ХХІ століття» (м. Львів, Львівський національний університет ім. Івана Франка, 20–21 жовтня 2011 р.) (очна участь);

13. Міжнародна науково-практична конференція «Євген Гребінка в крайовому, українському та світовому літературно-мистецькому контексті» (м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2 лютого 2012 р.) (очна участь);

14. Міжнародна науково-практична конференція «Українська журналістика в двохсотлітній ретроспективі» (з нагоди 200-річчя першої в Східній Україні газети «Харьковский еженедельник») (м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 23–24 жовтня 2012 р.) (заочна участь);

15. Всеукраїнська науково-практична конференція «Іван Котляревський та українська культура ХІХ – ХХІ століть» (м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 6 грудня 2012 року) (очна участь);

16. ХІ Всеукраїнська наукова конференція «Слобожанщина: літературний вимір» (м. Луганськ, Луганський національний педагогічний універ-

ситет імені Тараса Шевченка, 15 лютого 2013 р.) (очна участь);

17. VI Міжнародна наукова конференція «Культура в горизонті сталих і плинних ідентичностей» (м. Острог, Національний університет «Острозька академія», 12–13 квітня 2013 р.) (очна участь);

18. Всеукраїнська наукова конференція «Слово в літературі: сакральне і профанне» (м. Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 23 квітня 2013 року) (заочна участь);

19. Міжнародна наукова конференція «Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 26–27 вересня 2013 року) (очна участь);

20. Міжнародна науково-практична конференція «Європейські студії: особистість і світ в історико-культурному просторі. Пам'яті Олега Васильовича Мішукова» (м. Херсон, Херсонський державний університет, 10–11 жовтня 2013 року) (очна участь);

21. Всеукраїнська наукова конференція «Г. Квітка-Основ'яненко у просторі й часі української культури» (м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 5 листопада 2013 року) (очна участь);

22. Міжнародна науково-практична конференція «В. І. Даль та світова культура» (м. Луганськ, Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, 20–22 листопада 2013 року) (заочна участь);

23. Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Письменник в умовах заблокованої культури» (м. Кременець, Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут імені Тараса Шевченка, 28–29 листопада 2013 р.) (очна участь);

24. Всеукраїнська наукова конференція «Література та історія» (м. Запоріжжя, Запорізький національний університет, 9–10 жовтня 2014 року) (очна участь);

25. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (м. Київ, Київський університет імені Бо-

риса Грінченка, 3–4 квітня 2015 р.) (очна участь);

26. Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 23–24 квітня 2015 р.) (очна участь);

27. Міжнародна наукова конференція «Європейська наука та освіта: пріоритети, напрями та перспективи розвитку» (м. Кременець, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, 21–22 травня 2015 р.) (очна участь);

28. I Всеукраїнська заочна Інтернет-конференція «Українська література як художній феномен» (м. Луцьк, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 26 червня 2015 р.) (заочна участь);

29. Міжнародна наукова конференція «Над берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 24–25 вересня 2015 р.) (очна участь);

30. Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, Рівненський державний гуманітарний університет, 15–16 жовтня 2015 року) (очна участь);

31. Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 75-річчю Ізмаїльського державного гуманітарного університету «Дунайські наукові читання: європейський вимір і регіональний контекст» (м. Ізмаїл, Ізмаїльський державний гуманітарний університет, 15–17 жовтня 2015 року) (заочна участь);

32. Міжнародна (39-а) наукова шевченківська конференція «Творчість Тараса Шевченка: компаративний та інтертекстуальний простір» (м. Черкаси, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 26–27 квітня 2016 р.) (заочна участь);

33. I Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії» (м. Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 24–26 травня 2016 р.) (очна участь);

34. Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика

пригод у літературі та медіа» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 22–23 вересня 2016 р.) (очна участь).