

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ: ЛІТЕРАТУРА VS КІНЕМАТОГРАФ

*У статті досліджено явище інтермедіальності в літературі. Увагу зосереджено на зв'язках літератури з кінематографом, визначено основні недоліки та переваги цього напрямку мистецтва. Виявлено проблему глибокого та поверхневого трактування літературних текстів та проблему сприйняття, з метою визначення впливу мистецтва на реципієнта.*

**Ключові слова:** інтермедіальність, рецептивна естетика, реципієнт, кодування тексту.

*В статье исследовано явление интермедиальности в литературе. Внимание сосредоточено именно на связях литературы с кинематографом, определены основные недостатки и преимущества этого направления искусства. Обнаружена проблема глубокой и поверхностной трактовки литературных текстов и проблему восприятия, с целью определения влияния искусств на реципиента.*

**Ключевые слова:** интермедиальность, рецептивная эстетика, реципиент, кодировка текста.

*The article studies the phenomenon of intermediality in the literature. Attention is focused on the relations of literature with cinematography. Considering cinema from the standpoint of merger of arts it is necessary to highlight a complex internal organization of the genre. Defined the main advantages and disadvantages of this kind of art. Within the context of intermediality attention is paid to the «receptive aesthetics» because in the current development of literature the reader itself creates its own interpretation of the text by the fact that he read. Detected a problem of deep and superficial interpretation of literary texts and a problem of perception with the aim to determine the impact of the arts on the recipient. Cinema is a universal genre of art. There are several factors that may impact on viewer – acting, conformity of the chosen actor with the prototype and full text image. Generally, the acting has a huge impact on the perception of the text by the reader. So when printed text comes to life on the screen - a very great responsibility falls on those who have to cover a certain character, show its strengths and weaknesses, get used and live the life that person in front of cameras. Thus, the cinematograph certainly allows readers to uncover all aspects of the text that had been hidden under the printed letters expand own imagination. Creator should be a universal recipient, to absorb all the details that go along with his future result, to approach maximally to the characters, to live with them side by side, and to understand what is the goal of the author who created this masterpiece.*

**Key words:** intermediality, reader-response criticism, recipient, text encoding.

Явище інтермедіальності увійшло в життя людини з тих часів, коли вона вперше почала використовувати будь-які засоби спілкування. Наші предки залишали малюнки на скелі з метою передачі інформації-тексту через ілюстрацію. Звичайно, цей випадок демонструє взаємодію мистецтва слова та

мистецтва «пензля» на досить примітивному рівні, однак чітка потреба в поєднанні цих двох жанрів все ж таки відчувається. Утім, різниця з визначенням інтермедіальності на сучасному рівні таки є, адже літературознавців цікавить насамперед «взаємне висвітлення мистецтв» [3, 150]. У ті часи навряд когось хвилювало це питання: сам малюнок ніс у собі інформацію, подібну до сучасного тексту, будучи, по суті, певною первісною трансформацією тексту. Таким чином, на тому етапі інтермедійні зв'язки відбувались на рівні малюнок-текст. Однак, між тодішнім та сучасним трактуванням інтермедіальності є і спільна риса – проблема рецепції отриманої інформації.

У контексті інтермедіальності необхідно звернутися до теорії «рецептивної естетики», адже на сучасному етапі розвитку літератури нас не цікавить те, «що автор хотів сказати цим твором». Сьогодні читачеві цікаво самостійно створювати власний «текст» шляхом інтерпретації того, що він прочитав. Вербальний ряд сприймається кожним читачем по-різному й у випадку переходу одного художнього коду в інший задовольнити смаки кожного реципієнта та знайти «золоту середину» дуже важко. Митці, так само захопившись певним твором, прагнуть створити і свій «текст», але вони вивільняють власну уяву та втілюють свій задум у притаманній саме їм манері. Взагалі, розуміння тексту на його глибинному рівні – достатньо специфічна дія, виконувати яку самостійно здатен не кожен читач. Митці часто, створюючи «шедеври», здійснюють величезний вплив на шлях сприйняття твору читачем, самі того не відаючи. Ефект може бути як позитивним так і абсолютно протилежним, особливо якщо глибинне трактування твору читач осягнув більш вдало, ніж митець. Текст можна втілити в багатьох «медіа»: музиці, живописі, кіно – та саме кінематограф виступає, на нашу думку, універсальним способом трансформації літератури.

З розвитком технологічного прогресу суспільство дедалі частіше звертається саме до екранізацій текстів улюблених романів, детективів і творів інших жанрів. У той же час, раніше ми могли вивчати цілий набір ілюстрацій картин відомих майстрів «пензля» або музичних творів популярних композиторів. Проаналізувавши цю ситуацію, можна сміливо зробити висновок, що не лише реципієнти стали менше цікавитись «застиглими картинками» (адже картинка в уяві читача є «живою»), а й самі творці зрозуміли, що варто працювати над унікальним видом мистецтва, який акумулює в собі майже все, що раніше доводилось створювати такими зусиллями. Звичайно, мова йде про кінематограф.

Якщо розглядати кіно в системі даного поняття (інтермедіальності), то необхідно констатувати, що цей вид мистецтва сам по собі є інтермедіальним. Він оживляє все те, що є нерухомим на сторінках прочитаних творів і є втіленням багатьох медіа в одному художньому коді.

Розглядаючи кінематограф із позиції злиття мистецтв, варто виділити складну внутрішню організацію цього жанру. Його називають синтетичним, оскільки він поєднує можливості театру (гра акторів), живопису (рухливі

картинки-кадри, що динамічно змінюються на екрані, створюючи ілюзію руху), музики (музичний супровід має велике значення в сучасному кіно), літератури (з екрана звучить слово, промовлене персонажами) [2]. Залежно від бажання творця, у кіно можна збільшити інтегрування одного мистецтва в інше до максимуму, наприклад, розвішати на стінах картини, намальовані художниками як ілюстрації до тексту; максимально близько до оригіналу висвітлити деталі інтер'єру, одягу та зовнішності героїв. З цього моменту – моменту створення «нового тексту», – розпочинається сутічка між реальним, написаним та уявним. Дуже часто митці занурюються у власні думки та світогляд і вважають себе ідеальними реципієнтами, керуючись правилом пануючого постмодернізму «...кожен читач може піднятися до рівня автора, отримати законне право, не дивлячись ні на що, доскладати та приписувати тексту будь-які сенси, в тому числі і ті, що навіть віддаленоне мають на увазі те, що писав автор» і створюють власну кінокартину, яка з оригіналом (текстом) подібна лише назвою [1, 415].

Варто зауважити, що існує безліч факторів, які апіорі є фундаментальними для створення сучасної кіноверсії твору. Яким би талановитим не був митець, він все ж таки переслідує певні цілі: залежно від цих намірів він обирає напрям, у якому буде працювати. Відомо, що метою пануючого постмодерну було і є повернення масового читача, відкидаючи «елітарність літератури», нав'язану попередником-модернізмом. Тож режисер, маючи намір здобути прихильність багатьох глядачів, може відкинути глибинні і, досить часто, основні деталі твору. У цьому випадку він висвітлює його поверхневу структуру, застосовуючи для цього найпопулярніші засоби та забуваючи про справжню трактовку твору. Так само, інший режисер занурюється, наприклад, в роман, і настільки захоплюється цим, що майже не знаходить прихильності глядачів. «Золотою серединою» може бути дотримання таких двох канонів: популярності та деталізації.

Однак, не будемо забувати, що, окрім задуму режисера, є ще один рушійний фактор, що може витягти кіно з «намулу» критики та провалу, або навпаки, спустити у прірву – підбір акторського складу й акторська гра. Читаючи текст, людина будує в своїй уяві певні картини-образи, якими зображує героїв твору, підкреслюючи їх позитивні та негативні сторони. Читач, в цьому випадку, самостійно робить вибір на чиєму боці йому бути, але чудова гра акторів, приємна зовнішність та вишуканий одяг можуть зіграти злий жарт з пасивними реципієнтами, які слухняно сприймають інформацію. Одним із завдань літератури є виховання: читачі мають чітко розуміти де добро, а де зло. Майже вся література побудована на подібній опозиції, проте втілена вона по-різному. Уявімо, що режисер обрав своїм улюбленим героєм персонажа-поганця, висвітлив його у вигідному йому світлі – реципієнт відчує певну емоційну приязнь до того героя і процес виховання людини поверне зовсім в інший бік, змінюючи погляди людини на певні цінності життя.

Загалом, акторська гра має колосальний вплив на сприйняття тексту читачем. Так, коли друкований текст оживає на екрані – дуже велика відповідальність лягає на плечі тим, хто якнайкраще повинен висвітлити певного персонажа, показати його сильні та слабкі сторони, вжитися та, фактично, прожити життя цієї людини перед камерами. Отже, кінематограф, безумовно, дозволяє читачам максимально розкрити всі аспекти тексту, що були приховані під друкованим шрифтом і розширити власну уяву. Однак, на плечах кіномайстра лежить величезна відповідальність, адже навіть така річ, як література, може підштовхнути глядача або читача на найбільш непередбачений учинок.

Окрім вищеназваного, важливу роль відіграє підбір самого акторського складу: відповідність зовнішності і статури кіногероя своєму прототипу. Коли ми читаємо про одного героя, а на екрані бачимо зовсім протилежного, який наче б то і зветься так само, і за сценарієм говорить те саме, та насправді це вже зовсім інший персонаж – такий герой втрачає всі алегоричні властивості, якими наділив його автор і таким чином текст вже не «свій/новий/персональний», а зовсім протилежний, такий, що не відповідає ніяким вимогам тексту.

Останнім часом, коли мистецтво має безліч можливостей та, практично не має меж, екранізації народжуються напрочуд цікавими та викликають захоплення навіть у найвибагливіших критиків обох жанрів. Однак, література є підґрунтям для створення картин, музики, кіно, та найголовнішим завданням митців є саме декодування слів автора. Вони повинні правильно перенести всі відтінки, на яких акцентує увагу автор та максимально чітко визначити часові рамки, що оточували тих героїв, історичні події того часу та цінності суспільства. Творець має стати універсальним реципієнтом, поглинати всі подробиці, що йдуть поряд з його майбутнім дітищем, аби максимально наблизитись до героїв, жити з ними пліч-о-пліч, та взагалі збагнути – якою ж є ціль автора, який створив цей шедевр.

#### ***Список використаних джерел:***

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989—616 с.
2. Інтермедіальність – література серед інших мистецтв [Електронний ресурс] // Студентський портал – UaStudent.com. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://uastudent.com/intermedialnist-literatura-sered-inshyh-mystectv/>.
3. Тишуніна Н. В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття / Матеріали міжнародної наукової конференції. —Серія «Symposium». – Вип. № 12. – СПб, 2001.–С. 149 – 154.

**УДК 82.0:82.091**

***Поліна Сікорська (Київ)***

## **СТІВЕН КІНГ: ВІЧНА БОРОТЬБА ЗА ЛІТЕРАТУРНЕ ВИЗНАННЯ**

*Коли заходить розмова про книги, які написані в таких жанрах, як жахи, трилер або містика, зазвичай згадують твори Стівена Кінга. Для любителів історій, які охолоджують душу, Кінг став еталоном письменника, здатним втілити на папері найнеймовірніші і жахливі фантазії, які навіть якщо кому і можуть прийти в голову, але далеко не кожен може зважитися їх розповісти. Багато любителів літературних творів Кінга відчували на собі магію його повістей і романів, коли, відклавши книгу, щоб лягти спати, вони замість того, щоб спокійно поринути в сон, годинами злякано вдивлялися в темну тінь на шторах від гілки, яка гойдається за вікном або зі здриганням прислухалися до крапель, що падають із не до кінця закрученого крана.*

*Стівен Кінг – один з найбільш продаваних авторів усіх часів і народів, але його творчість, настільки улюблена багатьма читачами, до сих пір так і не отримала велику повагу з боку літературного истеблішменту. Джейн Кабаттарі, автор двох збірок коротких оповідань, позитивно оцінених критиками, журналістка, яка пише огляди, інтерв'ю та звіти про культурні події для таких відомих видань як «The New York», «The Daily Beast», «Paris Review», «Boston Globe», «The Guardian», «Bookforum», «Chicago Tribune», «Los Angeles Times», «Washington Post» і BBC, міркує про те, чи справедливо це. Взявши за основу міркування Кабаттарі про творчість Кінга, спробуємо зрозуміти, чому для багатьох читачів він кумир, а для літературного истеблішменту – просто щасливий писака.*

**Ключові слова:** містика, літературний внесок, визнання.

*Когда заходит разговор о книгах, написанных в таких жанрах, как ужасы, триллер или мистика, обычно вспоминают произведения Стивена Кинга (Stephen King). Для любителей историй, которые холодят душу, Кинг стал эталоном писателя, способным воплотить на бумаге самые невероятные и ужасные фантазии, которые даже если кому и могут прийти в голову, но далеко не каждый может отважиться их рассказать. Многие любители литературных произведений Кинга ощутили на себе магию его повестей и романов, когда, отложив книгу, чтобы лечь спать, они вместо того, чтоб спокойно погрузиться в сон, часами испуганно вглядывались в темную тень на шторе от колышущейся за окном ветки или с содроганием прислушивались к каплям, падающим из не до конца закрученного крана.*

*Стивен Кинг, – один из самых продаваемых авторов всех времен и народов, но его творчество, столь любимое многими читателями, до сих пор так и не получило большого уважения со стороны литературного истеблишмента. Джейн Кабаттари (Jane Ciabattari), автор двух сборников коротких рассказов, положительно оцененных критиками, журналистка, которая пишет обзоры, интервью и отчеты о культурных событиях для таких известных изданий, как «The New York», «The Daily Beast», «Paris Review», «Boston Globe», «The Guardian», «Bookforum», «Chicago Tribune», «Los Angeles Times», «Washington Post» и BBC, рассуждает о том, справедливо ли это. Взяв за основу рассуждения Кабаттари о творчестве Кинга, попробуем понять, почему для многих читателей он кумир, а для литературного истеблишмента просто удачливый писака.*

**Ключевые слова:** мистика, литературный вклад, признание.

*When it comes to talking about books written in genres such as horror, thriller or mysticism usually mention the works of Stephen King. For lovers of stories that cool your soul, King became the standard writer, able to put on paper the most incredible and horrible fantasies that even if someone can come imagine, but not everyone can dare to tell. Many fans of literature*

*King felt the magic of his novels, when putting the book to go to bed, they instead quietly plunge into sleep hours anxiously peering into a dark shadow on the curtains of branches that swaying outside or from shudder listened to the drops falling with no end to the swirling tap.*

*Stephen King - one of the best selling authors of all time, but his work is so beloved by many readers still has not got a lot of respect from the literary establishment. Jane Kabattari, author of two collections of short stories, positively evaluated by critics, journalist who writes reviews, interviews and reports on cultural events for such renowned publications as «The New York», «The Daily Beast», «Paris Review», «Boston Globe», «The Guardian», «Bookforum», «Chicago Tribune», «Los Angeles Times», «Washington Pos», BBC, talks about whether this is true. Taking the argument about the work Kabattari King's let us try to understand why many readers think he is an idol, and for the literary establishment is just happy stuffer.*

**Key words:** *mysticism, literary contribution, recognition.*

З самого початку своєї кар'єри Стівен Кінг володів надприродною здатністю потрапляти в комерційне «яблучко». За 40 років, які пройшли з моменту виходу у світ його першої повісті «Керрі», Кінг опублікував понад 50, які користуються в читача незмінним успіхом бестселерів, продаються у всіх куточках світу практично блискавично. Незабаром після свого виходу в світ повість «Керрі» була перетворена Брайаном Де Пальма в залитий кров'ю фільм. А в 1977 році вийшла повість Кінга «Сяйво», яка також була незабаром екранізована. Після того, як Стенлі Кубрик звернувся до цієї повісті і в 1980 році зняв фільм, що став еталоном психологічного трилеру, народилася ціла кіноіндустрія, заснована на цьому творі Стівена Кінга.

Наразі на основі літературних творів Стівена Кінга знято понад 100 фільмів і ТБ-програм, і письменник поки не показує ніяких ознак уповільнення своєї творчості. Та це й неможливо, якщо врахувати легіони шанувальників, що прагнули отримувати від Кінга все більше і більше захоплюючих історій. Без сумніву, шанувальники таланту «Короля жахів» в буквальному сенсі обожають Кінга, але, як зазначає Кабаттарі, повага літературного істеблішменту завжди від нього вислизала.

На питання, чи є Кінг серйозним письменником, літературознавці та соратники по творчому цеху багато років відповідали швидкими підрахунками книжкових продажів, кіно, доходів і величезних обсягів випуску творчого продукту, додаючи своє гучне «ні». Як виявилось, в літературному середовищі комерційний тріумф зовсім не дорівнює літературній цінності. Хоч Кінг і став автором безлічі бестселерів, він був підданий анафемі своїми товаришами по письменницькому цеху. З самого початку свого творчого життя Кінг був позначений як «жанровий письменник». Але насправді він письменник поліморфний. На додаток до жахів, до наукової фантастики і до фентезі, він пише історичну белетристику (його недавній роман «11/22/63», що розповідає про людину, яка перемістилася назад в часі, щоб вбити Лі Харві Освальда, виграв нагороду «Los Angeles Times» і був обраний «New York Times» у топ«перша десятка року»), вестерни і літературні розповіді. Він каже про цей бік своєї творчості як про спосіб підтвердити, самому собі, що він сам ще не проданий.

Імовірно, багато читачів погодяться, що Кінга недаремно відзначають нагородами, так як, насправді, він прекрасно справляється з драматичними творами, які залишають по собі слід не менш сильно, ніж його трилери і жахи лоскочуть нерви. Але ж далеко не кожен письменник здатний уявити на суд читачів твір, який написано в невластивому йому жанрі, і отримати схвалення шанувальників, тоді як Кінгу це вдається. Хіба це не привід для літературного істеблішменту зневажати Кінга і називати його людиною неглибокою і, що несерйозно відноситься до творчих мук?

Кінг часто звертається за натхненням до творчості шанованих літературних попередників. Його оповідання «Людина в чорному костюмі» розповідає про чоловіка, який під час прогулянки через ліс зустрів диявола. Після опублікування цієї розповіді в «The New Yorker» Кінг став володарем нагороди О. Генрі. У післямові до оповідання автор написав, що це данина поваги письменникові Натаніелеві Готорну. Безперервний зв'язок і близькість творчості Кінга і Едгара По вперше стали явними в написаному в 1975 році оповіданні «Розкази казку серця», яке пізніше було перейменовано в «Ходики старого чувака». Лавкрафт надихнув його до написання в 1987 році науково-фантастичного роману «Томмінокери». Деякі тексти Кінга мають схожість із творами винахідливих літературних авторів, таких як Джордж Сондерс, Карен Рассел, Карен Джой Фаулер. Можна назвати не так багато авторів, які, плескаючись в хвилях фантазії, розмили межі жанрів, з'єднавши жахи і фантазію, при цьому не втративши повагу читачів. Джейн Кабаттарі ставить питанням, хіба все це означає, що ми насправді повинні всерйоз сприймати Кінга? Безумовно, це питання знову виникло після публікації його роману «Відродження». У цьому романі розповідь ведеться від імені молодого чоловіка, який захопився роком і став залежним від наркотиків, а також про колишнього панотця, який уклав договір із дияволом. На думку Джейн Кабаттарі, відповіддю на знову постали питання може бути умовне «так».

Коли нові технології продовжують трансформувати читання найбільш непередбачуваним чином, Кінг підтримує мільйони читачів, які у вирішальний момент занурюються в світ книг. Саме Кінг був одним із перших авторів, які експериментували з новими технологіями, придумуючи серії романів для читання онлайн, і його книга «Верхи на кулі» була першою, яку можна було завантажити в e-book.

Існує думка, що Кінг у кращому випадку майстерний оповідач. Він здатний створювати світи, де переплітаються сприйняття правильного і неправильного, добра і зла. Він пише про знайомі усім сімейні кризи, страхи перед невідомим і про сильне бажання комусь належати. У той час, коли нас просто закидають повідомленнями про страшні події: про обезголовлення, про вірус Ебола, про серійних убивць, про авіакатастрофи, про розстріли поліцейських, про масові вбивства, про залякування, його розповіді забезпечують катарсис, а іноді навіть відчуття якогось порядку. Кінг, можливо, іноді спрощує, але робить це без презирства до своїх героїв або до

читачів. Він може писати дуже багато, але виносить на суд читача тільки свої найкращі роботи. Часом він може бути поверхневим, але може бути і вельми глибоким. Мабуть, можна частково погодитися зі Джейн Кабаттарі, хоча насправді будь-який письменник повинен бути, перш за все, прекрасним оповідачем, так як тільки в цьому випадку читачі будуть сприймати його серйозно. Можливо, критики дивляться дещо глибше, намагаючись в кожному творі знаходити приховані смисли або невидимі простому читачеві глибини, однак цінність письменника все ж вимірюється любов'ю читача, а зовсім не думкою будь-якого літературознавця, чиї висловлювання можуть бути цікаві хіба що іншому критику.

Джейн Кабаттарі спробувала подивитися на творчість Кінга з двох абсолютно протилежних точок зору, поговоривши з двома відомими в літературному середовищі людьми. Кожен із них висловив власну точку зору, чи відповідає творчість Кінга літературним канонам. Кабаттарі поставила питання про літературні чесноти Кінга професору Єльського університету Гарольду Блуму, легендарному критику і автору книги «Західні канони». У 2003 році Блум випустив уїдливі докір на адресу Кінга, коли тому вручили щорічну премію американського Національного книжкового фонду за видатний внесок в національну літературу. Блум назвав це «мінімум ще одним шокуючим процесом отупіння нашого культурного життя». І продовжив: «У минулому я описав Кінга як копійчаного письменника, але, можливо, я навіть був занадто добрий. Він не має нічого спільного з Едгаром Алланом По. Від пропозиції до пропозиції, від пункту до пункту, від книги до книги він надзвичайно неадекватний письменник». Можливо, за останні бурхливі десятиліття Гарольд Блум передумав? Здається, ні. Блум вважає, що «Стівен Кінг не вартий уваги будь-якого серйозного читача, який переживав із героями творів Пруста, Джойса, Генрі Джеймса, Фолкнера і всіх інших майстрів роману».

Джейн Кабаттарі поставила це ж питання плодовитому письменнику, який теж працює в жанрі жахів, Пітеру Стробу, автору численних антологій, в тому числі «Діти Едгара По» і «Казки Лавкрафта». У 1984 році він співпрацював із Кінгом, працюючи над романом «Талісман», а в 2001 році над романом «Чорний будинок», який став продовженням роману «Талісман». Строб порівнює Кінга з Діккенсом, Уілкі Коллінзом, Реймондом Чандлером і Бремом Стокером і каже, що це дивне запитання. Якби воно був поставлене в той момент, коли Кінг почав публікуватися, тобто в кінці 1970-х років, то відповідь на питання, чи відповідає його творчість літературним канонам, звучав би як «ні». Тоді Кінг був письменником для читачів, більшість із яких були простими людьми, які не могли собі дозволити щось більш серйозне. А тепер, коли коло його читачів стало ширшим, можна бачити явну схожість між Кінгом і Діккенсом. Обидва романіста користуються величезною популярністю і мають колосальні бібліографічні списки, вони автори з яскраво вираженим смаком догротеску, що проявляють глибокий інтерес до люмпенізованих верств суспільства.



Як зазначає Стробс, свого часу, Діккенса також засуджували його сучасники, в тому числі на нього нападали письменниця Мері Енн Еванс (Mary Ann Evans), яка працювала під чоловічим псевдонімом Джордж Еліот (George Eliot), за «насолоту вельми екстравагантною репутацією» і за те, що Діккенс «отримує винагороду за свою працю на екстравагантно високій швидкості і готівкою, і в кредит». Еліот поставила те ж питання, який зараз стосується Стівена Кінга: «Хто міг запропонувати пану Діккенсу займатися цим серйозно? Хіба це не по-дурному оцінювати його мелодраматичний і сентиментальний товар серйозно?». Діккенс витримав випробування часом. Сьогодні вже ніхто не заперечує його літературну цінність, і кращі твори Стівена Кінга стали настільки вбудованими в культуру, що, на думку Стробса, є підстави підозрювати, що доля Кінга буде такою ж. Ймовірно, не всі будуть згодні як із думкою Гарольда Блума, так і з думкою Пітера Стробса, однак для дуже багатьох шанувальників творчості Стівена Кінга, та й не тільки його шанувальників, а й для любителів книг багатьох інших авторів, все ж ближча точка зору Стробса. Міркування Джейн Кабаттарі не дають однозначної відповіді на питання, великий письменник Стівен Кінг, але ще раз підтверджують аксіому, що така велика популярність не може прийти до людини, обділеній талантом і не поважає свого читача.

Час – справедливий суддя, тому популярність Кінга протягом такого тривалого часу, повинна примирити літературні еліти з думкою, що Стівен Кінг вже давно не потребує в їхніх схваленнях і визнанні, так як цей автор вже давно увійшов в аннали не тільки історії американської літератури, а й в аннали світової культури.

*Список використаних джерел:*

1. Is Stephen King a Great Writer? Between the Lines column, BBC.com, October 31, 2014.
2. [www.bbc.com/culture/story/20141031-is-stephen-king-a-great-writer](http://www.bbc.com/culture/story/20141031-is-stephen-king-a-great-writer)

**УДК 821.111:82-311.1 [19-20]**

*Євгенія Колесова (Київ)*

**ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ ОБРАЗУ ТРИКСТЕРА В  
ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

*Поняття мовної особистості передбачає її складну структуру, що об'єднує індивідуальні психологічні параметри особистості і його мовну компетенцію. Однією зі складників цієї структури є лінгвопсихологічний тип. У статті розглядаються особливості трикстера як лінгвопсихологічного типу та авторські моделі його втілення на прикладі англійської літератури доби романтизму та неоромантизму.*

*Риси трикстера розглядаються в двох напрямках: внутрішній світ героя та зовнішні вчинки героя із апелюванням до свідомості. Автором відзначається феномен двійників у філософсько-естетичній поетиці романтичної традиції такі особливості трикстера в епоху романтизму та неоромантизму, як антигерої-кар'єристи, несимпатичні зовні антигерої, з безліччю недоліків, але багаті внутрішньо, антигерої, які постійно потрапляли в пригоди та антигерої зовні і всередині.*

**Ключові слова:** архетип, трикстер, англійська література, романтизм.

*Понятие языковой личности предполагает ее сложную структуру, объединяющую индивидуальные психологические параметры личности и её языковую компетенцию. Одной из составляющих этой структуры является лингвопсихологический тип. В статье рассматриваются особенности трикстера как лингвопсихологического типа и авторские модели его воплощения на примере английской литературы эпохи романтизма и неоромантизма.*

*Черты трикстера рассматриваются в двух направлениях: внутренний мир героя и внешние поступки героя с апеллированием в сознание. Автором отмечается феномен двойников в философско-эстетической поэтике романтической традиции такие особенности трикстера в эпоху романтизма и неоромантизма как антигерои-карьеристы, несимпатичные снаружи антигерои, с множеством недостатков, но богатые внутри антигерои, которые постоянно попадали в приключения и антигерои снаружи и внутри.*

**Ключевые слова:** архетип, трикстер, английская литература, романтизм.

*The concept of linguistic identity involves a complex structure that combines individual psychological parameters of personality and his linguistic competence. One of the components of this structure is linguopsychological type. In the article features a trickster linguopsychological type model and author of its implementation on the example of the English literature of romanticism and neo-romanticism.*

*Features of trickster are addressed in two areas: the inner world of the hero and external actions of the hero appealed to consciousness. The author observed the phenomenon of twins in the philosophical and aesthetic tradition of romantic poetics, following features trickster in the era of romanticism and neo-romanticism as anti-heroes-climbers, seemingly unsympathetic anti-heroes, with many flaws, but inwardly rich, anti-heroes who constantly fell into the adventure and anti-heroes inside and outside.*

**Key words:** archetype, a trickster, English literature, romanticism

Метою дослідження є виявлення авторських засобів зображення трикстера в англійській літературі. Для досягнення мети необхідно вирішити такі завдання, як 1) схарактеризувати поняття «трикстер»; 2) розглянути основні підходи до його дослідження; 3) виявити характеристики трикстера в епоху романтизму та неоромантизму та відобразити авторські способи його реалізації. Актуальність даного дослідження зумовлена відсутністю масштабних досліджень з даної тематики.

Слово «архетип» походить від двох грецьких слів: *agche* – початок і *tyros* – форма, зразок. У пізньоантичній філософії воно використовувалося для позначення прообразу, ідеї [2, 39]. К. Г. Юнг позначав цим терміном первинні вроджені структури колективного несвідомого, архаїчний психічний «осад повторюваних життєвих ситуацій, завдань і переживань

людини» [4, 265]. Під впливом проблемної кризової ситуації особистого або соціального життя відбувається, за К. Г. Юнгом, несвідоме поживлення і втілення відповідного архетипу. При цьому цей процес має спонтанний, примусовий, демонічний характер. Саме «архетипова» матриця апріорі формує діяльність фантазії і творчого мислення. Окрім зазначеного, вона також пояснює існування повторюваних мотивів у міфах, казках різних народів, традиційних образів світової літератури й мистецтва.

Юнгівське розуміння «архетипу» співвідносилось з іншими термінами його психоаналітичної теорії. Зокрема в книзі «Психологічні типи», де вчений дає визначення понять, якими він апелює з метою надання більшої чіткості психології як науки, оскільки «поняття виражає щось характерне, таке, що хоча і недоступно виміру і підрахунку, однак має вловиме існування» [4, 268].

Отже, архетипом є символічна формула, яка починає функціонувати всюди там, де ще не існує свідомих понять або ж де такі з внутрішніх або зовнішніх підстав взагалі неможливі. [2, 45]. Погоджуючись із Якобом Буркхардтом, К. Г. Юнг як взаємозамінне з «архетипом» вживає поняття «первинного» (*primordial*) образу [1, 18]. Архетип завжди колективний, тобто він однаково притаманний принаймні цілим народам та періодам епохи. Кількість архетипів у колективному несвідомому може бути необмеженою.

Англійською «трикстер» (*trickster*) – шахрай, спритник. Термін «трикстер» ввів американський етнограф Пол Радін в 1956 році. «Він і недолюдина, і надлюдина, бестія і божество, а найголовніша його риса, що кидається в очі, – його несвідомість. З іншого боку, він у багатьох відношеннях дурніший за тварину і постійно потрапляє то в одну, то в іншу безглузду ситуацію. Хоча він і не злий по-справжньому, він витворює найжорстокіші речі лише з відвертої несвідомості» [2, 19].

У науковому дискурсі архетип трикстера розглядався у кількох аспектах. По-перше, науковці звертали на нього увагу, як на міфологічну істоту, котра існує на підсвідомому рівні того чи іншого літературного персонажа. Зокрема, в парадигмі міфопоетики С. Аверинцев розглядає трикстера як міфічну істоту, котра існує в різних іпостасях, в залежності від народних вірувань. Взаємозалежність трикстера і фольклорних традицій також розглядає Д. Гаврилов. У свою чергу, літературознавець Ю. Суздалева робить акцент на тому, що архетип трикстера може бути використаний письменником на двох рівнях художнього твору: внутрішньому та зовнішньому. Науковці Ю. Чернявська, П. Радін та Д. Гаврилов розглядають трикстера як повноцінну істоту, визначають його психологічні особливості та вплив на соціум. Ю. Антонян звертає увагу на те, що поведінка трикстера є криміногенною, тому потрібно пов'язувати такий архетип із його функціонуванням на психологічному рівні тих, хто скоює певні злочини.

Культурологічну суть архетипу трикстера дослідили П. Горелов та Л. Романчук. Зокрема, дослідження П. Горелова присвячене становленню цього образу в кінематографі, а Л. Романчук – в літературі доби романтизму.

К. Юнг розглядав образ трикстера, котрим послуговувався з міфології американських індіанців племені Віннебагос. Саме у їх віруваннях трикстер став самостійним образом із конкретними характерологічними рисами.

Коли К. Юнг вперше написав про архетип трикстера, то зауважив, що такий навіть для нього він залишається загадковим. Проте, варто зазначити, що саме психоаналітик першим написав про такий міфічний образ, зауваживши на його відображенні та використанні в мистецьких творах реальної дійсності.

У праці «Психологія образу трикстера» К. Юнг описував його, як відображення давньої міфологеми, до котрої вже неодноразово зверталися письменники, проте це поняття не мало чіткого пояснення та вираження в науковому обігові.

К. Г. Юнг розглядає трикстера як інваріант архетипу «Тіні» людини – відповідно до своєї теорії архетипів він сприймає образ трикстера як погляд на «я», кинутий в далеке минуле колективної свідомості, як відображення недиференційованого, ледь відірваного від тваринного світу людської свідомості [4, 270].

Характерною рисою «тіні», за К. Г. Юнгом, є архетипова риса порушення соціальних установок – своїми безрозсудливими діями трикстер – «тінь» – здатний поламати існуючі звичаї, що в міфології сприймається позитивно, як сила розуму, руйнуючи всі бар'єри. Як приклад, К. Г. Юнг наводить давньоримського бога Меркурія, який, порушуючи правила, встановлені вищими богами, здійснює свої функції культурного героя. К. Г. Юнг також проводить паралель між трикстером, полтергейстом і шаманом, відзначаючи притаманну їм схильність до трансформації (фізичної і духовної) і злісних жартів, які стають причиною страждань самого трикстера і які, в свою чергу, ведуть до «його поступового перетворення в рятувальника і одночасно олюднення». Це «перетворення безглузлого в осмислене» [4, 267] дозволяє трикстерові стати медіатором між несвідомою і свідомою сферами людської психіки, привести особистість до усвідомлення власної «самості» і здійснити компенсаторну функцію в культурі. Архетипи знаходять своє втілення в народних переказах, міфах, легендах. Кожна легенда, кожен міф несе в собі прихований спосіб вирішення тієї чи іншої життєвої проблеми. Архетип трикстера, за своєю суттю, є дуже яскравим і характерним прикладом девіації.

Трикстер знаходиться на межі гри і дійсності. Саме життя трикстера оформлене особливим ігровим чином. За правилами, які він задає, живе все його оточення. Недарма людина відчуває себе іграшкою в руках «випадку», який паралізує її волю і дії. Трикстер – це та сама несподіванка, випадковість, яка завжди недоречна і яка завжди тримає в напрузі, у готовності до дії у відповідь. Кожен елемент світу виявляється запрограмованим на очікування свого «заперечення». Завдання трикстера не пошкодити, а викликати відповідну реакцію, яка обернеться новим творінням. Поки в світі йде подібний діалог світ живе і розвивається.

Образ трикстера сягає своїм корінням у міфологію, фольклор. Міфи про створення світу іноді перегукуються з образом трикстера. У багатьох міфологіях світопобудовою займалися два персонажі (іноді брати-близнюки). Один із них – культурний герой, що творив необхідні й корисні людині об'єкти. Разом зі здобуттям культурних благ й участю в світоустрої Культурний герой є також борцем зі стихійними природними силами, чудовиськами і людьми, які намагаються змінити встановлений порядок. Він ніби отримує «богатирську» місію охорони від чудовиськ поселення людей. Таким чином етіологічні міфи набувають рис героїчного сказання, показуючи суперника Культурного героя у ролі трикстера, який через невміння, або з пустощів створює щось, що заважає людині жити. У грецькій міфології поряд з типом культурного героя-здобувача в особі Прометея, є культурний герой-богатир в особі переможця чудовиськ Геракла, а також Персея, Тесея.

Цей архетип простежується і в юдо-християнській традиції, де перший трикстер – Змій: «Але змії був хитріший над усю польову звірину» (Буття Гл.1. 3.1). У сцені спокушання Змієм Єви, коли вона й Адам з'їли плід з дерева «пізнання Добра і Зла», Адам «пізнав Єву, і вона зачала», коментатор, посилаючись на Іоанна Златоуста, зауважує: «Слова належали дияволу, який скористався змієм, як зряддям» [2, 34].

У шахрайській історіях, на карнавалах і бенкетах, в священних і магічних обрядах або в релігійному страху і екзальтації людей привид Трикстера ніколи не залишає міфологію – завжди впізнаваний, хоч і в зміненому вигляді [4, 271].

Міфологічний шахрай – далекий попередник середньовічних блазнів, героїв шахрайських романів, колоритних комічних персонажів у літературі Відродження. Міфічні герої часто діють хитрістю і підступністю, через те, що «розум» в первісній свідомості не відділений від хитрості й чаклунства. Тільки в міру того, як у самій міфологічній свідомості виникає уявлення про відмінність хитрості й розуму, обману і благородної прямої, соціальної організації і хаосу, розвивається фігура міфологічного шахрая як двійника культурного героя» [5, 11].

У художній літературі трикстери представлені, починаючи з античності: Діоніс в комедії Арістофана «Жаби», Гермес – злодій і батько злодіїв (а в Лукіана в «Розмовах богів» – ще й звідник). Комічні витівки трикстера, пов'язані з обдурюванням його недалекоглядних антагоністів, нерідко прослідковуються у класичних тваринних казках. У європейських казках роль трикстера дістається лисиці, в африканських – кроликові («Казки дядечка Римуса» Джоеля Харріса).

У середні віки святі часто виступали Культурними героями, яких ніби дублювали карнавальні персонажі. У ранньому середньовіччі це призводило до дивних церковних звичаїв, заснованих на стародавніх Сатурналіях. Вони святкувались безпосередньо після Різдва, тобто в Новий рік, зі співами і танцями. Танці були спочатку нешкідливим стрибанням і скаканням священиків, нижчого духовенства і дітей і проводилися в церкві. На День

безневинних обирався єпископ дітей, який вбирався в одяг понтифіка. До кінця дванадцятого століття танець молодших дияконів перетворився в свято дурнів. Закономірним з огляду на цей факт видаються роздуми про трикстера, що народжують асоціативний ряд: трикстер – карнавал – блазень.

Карнавальний блазень пізніше перетворився в персонажа при панському або королівському дворі, зобов'язаного розважати свого пана і його гостей. Король і блазень уособлювали архетипну пару культурного героя і Трикстера. Це, в якомусь відношенні, зрівнювало їх, тому блазневі дозволялось говорити те, що не дозволено було придворним. Через блазня король міг отримувати інформацію, яку з етикету, а, часто і зі страху, не могли повідомити йому інші.

Архетип трикстера посів чільне місце в такому літературному жанрі як роман, ознаменувавши появу декількох творів, що ввійшли до світової скарбниці літературної класики. Фабульно-композиційна своєрідність, особливості героя-пікаро становили специфіку світу й людини в іспанському шахрайському романі XVII століття (М. Алеман, Ф. Кеведо, Л. Велес де Гевара) і його ренесансному попереднику. Пікаро став яскравим прикладом модифікації образу трикстера і його ролі в романі XX століття.

Образами трикстера, наближеного до літературного образу дивака, особливо багата англійська проза, де він протиставлений нудному одноманітному щоденному життю. Прістлі відзначав, що «наша країна завжди була країною диваків, ними аж кишить англійська література минулого, де вони служать джерелом невичерпних веселощів, які нам полегшують душу» [2, 17]. В. І. Карасик і Є. А. Ярмакова відзначають, що ставлення до диваків (людей, які поведуться ексцентрично) в англійській культурі відрізняється високим ступенем толерантності і детально відображено в англійській літературі. Феномен дивака відбивається як у фольклорі, так і в авторських художніх текстах [2, 19]. У російській літературі відразу ж можна згадати чортів із «Казки про попа і його робітника Балду» О. Пушкіна і «Ніч перед Різдом» М. Гоголя.

Архетип трикстера приніс славу класику англійської літератури Чарльзу Діккенсу, який зобразив його у своєму першому романі «Посмертні записки Піквікського клубу». Замість того, щоб за пропозицією видавця Вільяма Холла писати супровідний текст до серії картинок художника-ілюстратора Роберта Сеймура, Діккенс створив роман про клуб диваків, які подорожують по Англії і спостерігають «людську природу». Такий задум дозволив письменникові зобразити в своєму творі звичаї старої Англії і розмаїття людських типів.

Архетип трикстера в романтичних творах мав два способи вираження: як безпосередній персонаж і як внутрішнє вираження того чи іншого персонажа. Звідси маємо феномен двійників у філософсько-естетичній поетиці романтичної традиції. Створення двійника головного героя – це певний спосіб показати, що паралельно з реальним світом, де є безліч проблем та негативних факторів для розвитку, є й ідеальний світ, в котрому

персонаж може врятуватися від повсякденних проблем та переживань. Оскільки існує два світи, значить повинні існувати дві людини, два образи. Як правило, аналогом літературного персонажа, котрого бачать його колеги, друзі, знайомі, перехожі й так далі, є міфологічна чи демонічна істота (в нашому випадку трикстер), котра може реалізувати прихований потенціал свого «господаря». Науковець Є. Новикова розглядає появу двійника персонажа як певний вияв прихованих бажань, порушення моралі, порушених норм поведінки [3, 16].

Зважаючи на «любов» романтизму до фантастичності та нереальності, саме образ трикстера нерозривно пов'язаний із усвідомленням стану дисгармонійності, більш того, він є тією формою неправильної організації світу та людської свідомості, яка самостійно вказує на помилки світобудови і символізує необхідність змін. По суті, його можна проаналізувати з точки зору становлення розуміння феноменів «самості» та «іншості» у світовій та вітчизняній філософській традиціях [5, 11].

Є. Новиковавказує на слова літературного критика В. Іванова, котрий стверджує, що образ двійника в культурній літературній традиції пов'язаний, перш за все, з образом його тіні, про що також писав К. Юнг. Більше того, В. Іванов акцентував увагу на тому, що певний літературний герой є відображенням архетипного культурного героя або трикстера [3, 27].

Романтичний напрям в літературі здійснив справжню революцію – він абсолютно відкинув протистояння «героя» та «антигероя» в художньому творі, замінивши їх на протистояння внутрішнього та буденного світосприйняття одного і того ж персонажа. «Антигерой» ніби перемістився, змінив ракурс, спростував зовнішню конкретику, став метафорою свого прототипу, його темною стороною, трикстером. Фінальні ноти романтичних творів такого типу доволі схожі. Існує лише два сценарії – або головний герой гине, або протистоїть демонічним істотам, переростаючи у процес богоборства.

Риси трикстера можемо простежити в двох напрямках: як внутрішній світ героя і як зовнішні вчинки героя із апелюванням до свідомості. Антигерой прийшли на зміну героям в класичному сенсі в епоху романтизму, коли молоде покоління письменників і художників почало ставити під сумнів класицистичні уявлення про людську природу. Якщо класичний герой сильніший, розумніший, добріший середньостатистичної людини, то антигерой неодмінно наділений якоюсь вадою і часто протиставляється суспільству. Хоча перший і найвідоміший типаж антигероя – трикстер – народився задовго до епохи романтизму.

Письменники Нового часу ставили перед собою завдання більш глибоко дослідити внутрішній світ людини. Вони почали писати про героїв, перед якими стоять різні моральні проблеми і життєві труднощі, які персонажам доводиться долати, роблячи далеко не завжди правильний і схвалюваний суспільством вибір.

Прикладом романтичного антигероя може служити байронічний герой, наділений безліччю недоліків, але все ж симпатичний читачеві. Антигероем більш пізньої епохи стала т. зв. «зайва людина», що народилася з деконструкції байронічного героя, майстерно виписаного Пушкіним («Євгеній Онегін») і Лермонтовим («Печорін», чиє прізвище ніби натякає нам, що автор мав на увазі деконструкцію Онегіна). Гоголь довів цю справу до логічної точки: у нього з'явився третій тип антигероя, маленька людина. Якщо байронічний герой створюється шляхом додання герою злочинських рис, то два інших типи антигероя – відбиранням у героя рис героїчних: наприклад, і Печорін, і Онегін, по суті, байронічні герої, у яких відібрано активну життєву позицію, а Хлестаков і Башмачкіна взагалі жодною героїчною рисою не володіють.

Але ще на зламі романтизму Бальзак і Стендаль створили новий популярний тип антигероя – кар'єриста, що рветься до влади. Їхні персонажі Растиньяк і Сорель зберегли активну життєву позицію, але замість благородної мети, характерної для героїв романтизму, переслідували матеріальні, корисливі цілі. Потім Бальзак пішов ще далі і створив тип кар'єриста-невдахи Люсьєна де Рюбампре, який на всіх життєвих фронтах отримує билинну відмову [2, 21]. Велика російська література не залишилася в боргу, і Гончаров подарував світові ще двох антигероїв: Обломов і Адуєва. Якщо юний Адуєв, зробивши кар'єру і перетворившись в морального нікчому, показує читачеві всю помилковість шляху Растиньяка, то Обломов осягнув чудо бездіяльності і взагалі не злавив з дивана. Власне, в цьому і полягає основна відмінність російського антигероя XIX століття від антигероя західного: якщо західний антигерой щось весь час нудить і робить, як Жорж Дюруа у Мопассана чи Френк Каупервуд у Драйзера, то російський антигерой або сидить на рівному місці і страждає, як Рудін у Тургенєва, або ж потрапляє в пригоди. У західноєвропейській літературі переважає антигерой епохи натуралізму: соціал-дарвініст, який, або щиро вірить в своє право пожирати слабких, або сидить і не рипається, щоб найсильніші його не помітили.

Отже, можна стверджувати, що особливостями трикстера в епоху романтизму та неоромантизму були: антигерой-кар'єристи; несимпатичні зовні антигерої, з безліччю недоліків, але багаті внутрішньо; антигерої, які постійно потрапляли в пригоди; антигерої зовні і всередині. Кожен автор наділяє свого героя різними вадами, але все ж мета їх задуму співпадає, тобто вони хочуть показати читачеві правильний шлях.

#### *Список використаних джерел:*

1. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. – М. : Наука, 1996. – С. 14.
2. Зарубежная литература. Романтизм : хрестоматия историко-литературных материалов. – М. : Высшая школа, 1990. – 367 с.
3. Новикова Е. Типология героев-двойников и структурные особенности представления двойничества в произведениях Э. Т. А. Гофмана [Электронная версия] / Е. Новикова // Гуманитарные научные исследования : электронный научно-практический журнал. – 2014. – № 1 (41). – Режим доступа : <http://human.snauka.ru/2014/11/8202>



4. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / П. Радин. – СПб. : Евразия, 1999. – С. 265–286.

5. Суздалева Ю. Архетип Трикстера у європейському філософсько-літературному дискурсі / Ю. Суздалева // Вісник Київського Інституту психології. – 2012. – № 7. – С. 5–18.

**УДК 821.111:82-311.1 [19-20]**

*Христина Гайдай (Київ)*

## **ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ОСТРІВНОЇ ТЕМИ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС**

*Острівна тема – одна з актуальних тем сучасних досліджень, яка вивчається різними вченими на рівні окремих текстів, літературних епох і всієї літератури загалом. Образ острова дозволяє автору показати як позитивні, так і негативні риси як персонажів, так і суспільства в цілому. Автор статті розглядає основні тенденції критичного осмислення острівної теми в англійській літературі, передумови її виникнення, зокрема зумовлені особливостями географічного положення Англії та аналізує острівну тему в англійській літературній традиції від доби Ренесансу до Постмодернізму та особливості зображення острова на прикладі окремих письменників, їх спільні та відмінні ознаки, розкриває особливості острівного простору в творі та його роль, перераховує символічні ознаки острова.*

**Ключові слова:** острівна тема, англійська література, образ, художній образ, художня реалізація, персонаж.

*Островная тема – одна из актуальных тем современных исследований, которая изучается различными учеными на уровне отдельных текстов, литературных эпох и всей литературы в целом. Образ острова позволяет автору показать как положительные, так и отрицательные черты как персонажей, так и общества в целом. Автор статьи рассматривает основные тенденции критического осмысления островной темы в английской литературе, предпосылки ее возникновения, в частности обусловленные особенностями географического положения Англии и анализирует островную тему в английской литературной традиции от эпохи Ренессанса до Постмодернизма и особенности изображения острова на примере отдельных писателей, их общие и отличительные признаки, раскрывает особенности островного пространства в произведении и его роль, перечисляет символические признаки острова.*

**Ключевые слова:** островная тема, английская литература, образ, художественный образ, художественная реализация, персонаж.

*The island theme is one of the topics of current research which studied by various scientists at the level of individual texts, literary epochs and all literature in general. The image of the island allows the author to show both positive and negative features of characters and society as a whole. The author examines the main trends of critical reflection island theme in*

*English literature, preconditions of its origin, in particular due to the peculiarities of the geographical position of Britain and analyzes island theme in the English literary tradition from the Renaissance to Postmodernism and features images of the island by the example of certain writers, their common and distinctive features, revealing features of insular space in the product and its role, lists symbolic signs of the island.*

**Keywords:** island theme, English literature, image, character, art sales, character.

Міфологема острова є однією з універсальних світової культури – способом фіксації культурного досвіду, вираженого в міфологічній художній символіці. У просторово-часових уявленнях всіх континентів і епох були присутні острови. Хронологічно міфологема острова одна з найдавніших, оскільки представлена ще в дописьменній традиції, а потім послідовно втілювалася в художніх творах на всіх етапах розвитку всесвітньої літератури.

На початку ХХ століття В. Б. Шкловський в статті «Про острови віддалені, літаючі, незаселені і про значення топа, а також про Санчо Пансу – губернатора сухопутного острова» вказав на необхідність розгляду острова як особливого топосу, спираючись на твори Сервантеса, Свіфта, Рабле, Дефо. У 1988 році в Швейцарії вийшла узагальнювальна монографія, присвячена острівному сюжету в світовій літературі: «Inseln in der Weltliteratur» («Острови в світовій літературі») [12].

Образ острова зокрема і острівна тема належать до найпоширеніших в англійській культурі, що пов'язано загалом із особливостями національного менталітету британців, зокрема в образі острова втілена ідея самотності, ізоляції, як фізичної, так і соціальної, духовної, а також географічним місцем розташування Англії, якій присвоєно статус «володарки морів».

Теоретико-методологічна основа дослідження представлена працями А. Нямцу, В. Шкоди, Ю. Левіна, Жіль Дельоза, Ю. Кагарлицького. Актуальним сьогодні є комплексний аналіз острівної теми в англійській літературній традиції від доби Ренесансу до Постмодернізму. Серед творів таких літературних епох можна виділити такі: «Буря» В. Шекспіра, «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Пригоди Гулівера» Дж. Свіфта, «Містер Блетсуорсі на острові Ремполь» «Острів доктора Моро» Г. Уеллс, «Володар мух» В. Голдінга та «Волхв» Дж. Фаулза [7, с. 78].

У роботі вперше здійснено порівняльний аналіз специфіки острівної теми в англійській літературній традиції від доби Ренесансу до літератури Постмодернізму, залучено новітній дослідницький інструментарій. Символічні ознаки острова інтерпретуються як проєкції національної свідомості. Образ острова включає осіб (персонажів), стихії (природні явища) та предмети побуту.

Цікавим є аналіз та порівняння образу острова як у різних літературних епохах, так і на прикладі різних письменників однієї літературної епохи. Здебільшого образ острова втілює утопічну ідею, і лише зрідка відображає реалії тогочасного світу. Витоки зображення острова розпочинаються з часів виникнення міфології. Символічним є також обмеженість території острова,

яка втілює замкненість, заборону в діях тощо. Деякі персонажі вірять в містичність островів.

Вперше острівна тема зустрічається в епічних творах «Плавання Майль-Дуйна» (VII ст.) та «Плавання Брана» (VII-VIII ст.). Згадані ірландські саги, незважаючи на особливості сюжету кожної саги в окремо, побудовані приблизно за однією схемою: протягом подорожі по морю герої випадково або навмисно потрапляють у фантастичну ідеальну країну. Втім, цей прийом взагалі характерний для творів світової літератури, які описують якийсь утопічний світ: від острова феакійців у Гомера до Міста Сонця у Т. Кампанелли або острова Утопія в Т. Мора.

Варто сказати, що авторськими інтерпретаціями образу острова в англійській літературі є такі твори, як «Утопія» Т. Мора, «Нова Атлантида» Ф. Бекона і «Острів» О. Хакслі. Англійська література шукає свій «ідеальний» острів ще з епохи Відродження. Навіть у сучасних творах персонажі намагаються втекти на острів, шукаючи свій власний рай, як то роблять герої роману А. Гарланда «Пляж».

Намальований в уяві героїв острів – це рай, в якому немає місця цивілізації і людині, але все віддано у владу природи, природності, гармонії й спокою.

Якщо схарактеризувати коротко, то «острівна» тема в англійській літературі репрезентована в таких творах, як «Плавання Майль-Дуйна» (VII ст.), «Плавання Брана» (VII-VIII ст.), «Утопія» (1516) Т. Мора, «Нова Атлантида» (1623) Ф. Бекона, «Буря» (1611) В. Шекспіра, «Робінзон Крузо» (1719) Д. Дефо, «Пригоди Гуллівера» (1726) Дж. Свіфта, «Острів скарбів» (1883) Р. Л. Стівенсона, «Острів епіорніса» (1894), «Острів доктора Моро» (1896), «Містер Блетсуорсі на острові Ремполь» (1928) Г. Уеллса, «Місяць і мідяки» (1919) С. В. Моєма, «Володар мух» (1954) В. Голдінга, «Робінзон» (1958) М. Спарк, «Острів» (1962) О. Хакслі, «Волхв» (1965) Дж. Фаулза, «Англія, Англія» (1998) Дж. Барнса. Просвітницьку, модерністську і постмодерністську літературні парадигми розглянемо детальніше.

Існує значна кількість робіт, присвячених образу острова. Зокрема, у праці Г. Гачева «Ментальности народов мира», Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі «Что такое философия?» [3], В. Одена «The enchanted flood of the romantic iconography of the sea» [9], Ю. Степанова «Характеры народов в зеркале их собственных языков» [10], Дж. Фаулза «Кротовые норы» [11] та інших. У них дослідники розглядають ментальність окремого народу через призму його мови та вплив національності на зображення навколишнього світу та його відчуття.

На островах часто розгортаються авантюрно-пригодницькі та детективні сюжети («Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона, «Кораловий острів» Р. М. Баллантайна, «Десять негрят» А. Крісті та ін.).

Історики літератури з недавнього часу намагаються в своїх роботах створити нарис острівної традиції в європейських літературах, починаючи з античності, в світлі цього нового інтересу до острова. Так, показово своїм

теоретичним ухилом є есе Стефаноса Стефанідес і Сюзан Баснет «Острови, література і проблема культурного перекладу» (2008). Автори виділяють те особливе місце, яке острів завжди займав в світовій літературі: «Острови в літературі завжди займали значне місце і служили джерелом чарівності в літературній уяві. Острів – це територія, відокремлена від великої суші водою, і це з легкістю призводить до різного роду фантазій і міфологізації». Виключеність острова зі звичайного плину життя – запорука його привабливості для фантазії; чим менше острів, тим легше фантазії наситити його простір найдивовижнішими подіями.

Стефанідес і Баснет так характеризують функції острівного простору в літературному творі: «Простір острова використовується для дослідження і створення мостів між світом реальним і світом уявним. Острів часто приймає форму утопії / дистопії, Едему, Аркадії, якоїсь держави, метатексту, місця перетину культур. Фактично простір острова проливає світло на взаємини між індивідом та іншим індивідом, центром і периферією, служить в якості посередника між різними культурами».

У силу тісного переплетіння світу реального і уявного «острівні» тексти зазвичай будуються таким чином, що потрапившого на острів героя складно, майже неможливо «вирвати» з простору острова. Опинившись на острові, персонаж починає протиставляти себе в сьогоденні собі як і раніше, інакше сприймати протягом простору-часу: «Людина, що живе на острові, зовсім по-іншому сприймає простір, чітко усвідомлюючи, що земля рано чи пізно закінчиться і почнеться море. У свою чергу, неострівні нації населяють на материкку найрізноманітніші території, і кордони в їхніх очах набувають сенсу, який Остров'янину зрозуміти неможливо». Така істотна різниця в сприйнятті кордонів пояснюється тим, що острів – це, з одного боку, чітка межа між стихіями землі і води, з іншого – відсутність кордонів в материковому сенсі слова, тому в острівній свідомості ставлення і до символічних кордонів інше, ніж у свідомості жителя «великої землі». Акцентування ролі кордону в острівних текстах є результатом застосування до острова напрацювань постструктуралістської філософії, в якій феномену кордону належить особливе місце.

Причини появи героїв на острові можуть бути різними: корабельна аварія, потрапляння в полон, посилення на острів, пошук скарбів, випадкове знесення хвилями або вітром до берега, ментальний розлад. Останній есплікується в двох творах Г. Уеллса: «Містер Блетсуорсі» і «Чудова нагода з очима Девідсона», де герої опиняються на уявних ними островах. Дії заслуговують окремого розгляду. Перш за все, необхідно відзначити, що дії, які супроводжують появу на острові, виражені дієсловами з семантикою руху, що цікаво з точки зору лексикології. Вживання пасивних форм дієслова акцентує увагу на конфлікті, що відбувається між героєм і водною стихією, або між героєм та іншими людьми. Герой виявляється на острові не так з власної волі, скільки з волі інших сил. По суті, мова йде про деяке

перенесення героя з одного простору в простір острова – момент досить значимий і символічний.

Острів в досліджуваних нами творах постає як міфологічний простір загробного життя, пекла. Перехід в цей простір, незважаючи на способи, найчастіше виявляється актом болючим, що супроводжується відповідними негативними станами, вираженими лексикою з негативною конотацією. Акт переходу конфліктний по своїй природі та супроводжується або боротьбою зі стихією, або підпорядкуванням власної волі іншим силам, що також репрезентировано на мовному рівні.

Г. Гачев, вивчаючи англійську літературу, визначає батьківщину як «консерви Євразії»: «Якщо острів Японія – пролог Євразії, то острів Англія – її епілог. Все, що на материку виникало, розвивалося, змінювалося, – тут зберігалось. Британія – консерви Євразії». Для вченого британський острів – це окремий світ, де людина мислить, керується, насамперед, багатовіковою традицією. Але ця традиція «осучаснюється» через якийсь час, відповідаючи на потреби суспільства. Метафорою «консерви Євразії» Г. Гачев підкреслює споконвічне прагнення англійців до традицій та звичаїв [2, 54].

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі в спільній роботі «Що таке філософія?» відзначають здатність французів і німців «будувати» концепт, тоді як англійці його «набувають». Це пов'язано зі звичкою англійців селитися то на одному, то на іншому острові і, як наслідок, набувати певної звички. Через схильність вбирати все нове, формується звичка здобувати нові знання про світ у процесі споглядання. Звідси, на переконання французьких філософів, бере початок схильність англійців створювати нові образи. Острів – це місце придбання нових знань [3, 126].

Г. Біркхан, австрійський історик культури, виділяє давньоірландський жанр *imtnana* – розповідь про плавання на чудові острови. До цього жанру вчений відносить тільки ірландські саги та «Пригоди Гулівера» Дж. Свіфта як ірландського письменника [1, 86].

Г. Казакевич, український дослідник, аналізуючи кельтську культуру, зосередив увагу на образі острова Авалону в кельтській міфології. Учений вивчав часово-просторову характеристику Авалону, його основні атрибути [4, 59].

А. Нямцу зазначив, що у світовій літературі острів розглядається як модель екзистенціальних ситуацій у соціальному й моральному бутті індивідууму та суспільства: «У географічних робінзонадах минулих епох особистість повинна заради виживання співіснувати з природою, підкорюючи і пристосовуючи її до своїх можливостей і потреб. У літературі другої половини ХХ ст. острівний континуум може змінюватися простором замку, маєтку, підвалу, атомного сховища і тощо, а сам мотив використовується для дослідження долі загальнолюдської цивілізації» [7, 74].

В. Оден, англо-американський поет і есеїст, вивчав діалектичну природу образу острова. З одного боку, острів втілює ідею раю, несе в собі

позитивні риси. Острів є місцем, де герой може оновити своє «я» або, навпаки, змінити себе, щоб придбати нові характеристики (сила, мужність, незалежність і т. д.). З другого боку, острів – це ілюзія раю, створена чорною магією, щоб завадити герою знайти своє «я». Коли чаклунство зникає, то острів виявляється безплідною землею, скелею, місцем втрачених ілюзій, надій. Такими островами стають острови Цирцеї і Каліпсо для Одиссея [9, 43].

Ю. Степанов зазначає, що острів – це прекрасний, далекий від повсякденності окремих світ, і в той же час це не зовсім реальне місце, де європеєць влаштовує своє життя по своєму ідеальному проекту. Ю. Степанов розглядає острів як місце, де існує прекрасне, несхоже на повсякденний світ. Учений пояснює це тим, що концепт острова об'єднує у собі риси реального і ментального світу: «З одного боку, острів – цілком реальне місце, куди можна дібратися, хоча б з труднощами і навіть з ризиком корабельної аварії. З другого боку, острів – особливо віддалений, покинений у просторах теплих океанів – це місце і не зовсім реальне: там панує якийсь інший устрій життя – або взагалі без людей і, отже, європеєць, який потрапив туди, може уявляти і влаштовувати собі життя за своїм ідеальним проектом, або з туземцями, людьми, яких не торкнулася європейська цивілізація» [10, 79].

В есе «Острови» Дж. Фаулз досліджує аспект взаємовідносин людини й топоса острова, наскільки глибоко феномен острова здатний проникнути в особистісну й суспільну уяву і сформувати її. Для Дж. Фаулза, як і для Дж. Донна, кожна людина – це острів, наділений певною індивідуальністю: «Саме обмеженість, граничність та замкнутість малого острова, який можна охопити оком, обійти за один день, і пов'язує його з людським тілом куди більш тісними узами, ніж будь-яка інша географічна форма суші. А також контраст між тим, що можна побачити відразу і що залишається невидимим для нас, які знаходяться за межами берега, якщо ми дивимося на острів із моря. Якщо чесно, то ми ж такі – наша «поверхня», зовнішність видна всім, а душа, внутрішня половина нашого «я», від усіх схована і є справжнім лабіринтом» [11].

Основними символічними значеннями острова є:

- райське місце, там панує нескінченне щастя, немає горя і страждань;
- символ світу померлих, потойбічного світу;
- символ пасивного притулку, безпечного місця, місця порятунку (наприклад, острова жінок в ірландських сагах);
- символ самотності та ізоляції;
- центр особистості.

Зауважимо, що в літературі образ острова майже завжди символічний. Острів дає можливість погляду збоку на існуючі на «великій землі» соціально-культурні норми і правила, тому закономірно часто стає місцем дії в жанрах утопії і антиутопії. Острівний простір є також зручною рамкою для зображення «крупним планом» героїв, відрізаних від зовнішнього світу, для

поглибленого психологічного аналізу. Напруженість у взаєминах малої групи людей, ізольованих на острові, часто використовується для посилення сюжетного напруження, для введення в розповідь детективних елементів. Перераховані символічні пласти значень в образах острівного простору, ймовірно, тому такі ефективні в літературі, що сягають до найдавніших структур людської свідомості. Все це необхідно мати на увазі при класифікації типів острівного простору в літературі.

У літературі образ острова майже завжди символічний. Будь-який острівний текст сприймається більш повно при погляді на нього як на частину метатекста, з урахуванням інших існуючих острівних текстів. Острів дає можливість погляду зі сторони на існуючі на «великій землі» соціально-культурні норми і правила і тому закономірно часто стає місцем дії в жанрах утопії і антиутопії. Острівний простір виступає також зручною рамкою для зображення «крупним планом» героїв, відрізаних від зовнішнього світу, для поглибленого психологічного аналізу. Напруженість у взаєминах малої групи людей, ізольованих на острові, часто використовується для посилення сюжетного напруження, для введення в розповідь детективних елементів. Перераховані символічні пласти значень в образах острівного простору, ймовірно, тому так ефективні в літературі, що сягають найдавніших структур людської свідомості.

Виходячи з цих просторових особливостей острів із легкістю стає тим місцем, де оживають потаємні страхи людини: «... фантазії про канібалів або інших страшних, руйнівних сил, які можуть ховатися десь в самому серці острова», а назовні виривається все найгірше, що є в людині, все стримуване, що ніколи не проявилось б на більш «просторому» місці: на острові все змінюється, або – як з особливим драматизмом показує Вільям Голдінг в «Володарі мух» – все просто піднімається на поверхню; стає видимим те, що ми вважали за краще б ніколи не бачити».

Таким чином, нами було визначено очевидний стабільний інтерес дослідників до міфологеми острова, але при цьому він проявляється локально і дискретно, як інтерес до окремих текстів, як спроба розгляду острівних образів у розмірі фольклору і літератури. Всі названі дослідження базуються на мінімальному емпіричному матеріалі і не ставлять своїм завданням його узагальнення і систематизацію. Більш того, фактично відсутні словникові й енциклопедичні статті про острів як міфологеми культури в найбільш авторитетних наукових виданнях з фольклору, етнографії та літератури. Це ще раз підтверджує, що практичні результати можуть бути використаними в подальшому дослідженні літературного буття архетипних образів.

*Список використаних джерел:*

1. Биркхан Г. Кельты: история и культура / Г. Биркхан [пер. с нем. Н. Чехонадской]. – М. : Аграф, 2007. – 512 с.
2. Гачев Г. Ментальности народов мира / Г. Гачев. – М. : Алгоритм, 2008. – 544 с.
3. Делёз Д. Что такое философия? / Жиль Делёз, Феликс Гваттари [пер. с франц. С. Н. Зенкина]. – СПб. : Алетейя, 1998. – 270 с.
4. Казакевич Г. Кельты: традиційна культура та соціальні інститути / Г. Казакевич. – К. : Фітосоціоцентр, 2006. – 260 с.

5. Кочешкова И. Ю. Образные парадигмы как форма проявления языковой личности автора в художественном мире произведения / И. Ю. Кочешкова // Проблемы межкультурной коммуникации в теории языка и лингводидактике. Материалы международной научно-практической конференции, г. Барнаул, 25 сентября 2003 г. – Барнаул, 2003. – С. 145–150.
6. Лозенко В. В. Концепт острова в англійській літературі в епоху Відродження (на матеріалі творів Т. Мора і В. Шекспіра) / В. В. Лозенко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2009. – Вип. 58. – № 873. Сер. Філологія. – С. 77–81.
7. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
8. Нямцу А. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі / А. Нямцу, В. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 1998. – 208 с.
9. Оден У. Х. Чтение. Письмо. Эссе о литературе / У. Х. Оден. – М. : Издательство «Независимая газета», 1998. – 54 с.
10. Степанов Ю. Концепты. Тонкая плёнка цивилизации / Ю. Степанов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
11. Фаулз Джон. Острова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://fantlab.ru/work28528>
12. Шкловский В. Б. [Об островах отдаленных, летающих, необитаемых и о значении топа, а также о Санчо Пансе – губернаторе сухопутного острова](http://www.e-reading.club/chapter.php/113686/25/Shklovskiii_-_Povesti_o_proze._Razmyshleniya_i_razbory.html) [Електронний ресурс] / В. Б. Шкловский. – Режим доступу : [http://www.e-reading.club/chapter.php/113686/25/Shklovskiii - Povesti o proze. Razmyshleniya i razbory.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/113686/25/Shklovskiii_-_Povesti_o_proze._Razmyshleniya_i_razbory.html)

**УДК82-343:821.111**

*Євгенія Радкевич (Київ)*

## **ПРОБЛЕМАТИКА ТА ГЕРОЇ АНТИЧНОГО МІФУ ПРОПІГМАЛІОНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДЖ. Б. ШОУ**

*У статті досліджується інтерпретація проблематики та специфіки характерів основних героїв давньогрецького міфу про Пігмаліона в однойменній п'єсі Дж. Б. Шоу. Простежується, як письменник, використовуючи різноманітні засоби і принципи «нової драми», порушує цілу низку проблем соціального, морального, наукового характеру, підпорядковуючи п'єсу своїй філософській та естетичній концепції і поєднуючи її з вічними загальнолюдськими проблемами та цінностями.*

**Ключові слова:** *міф про Пігмаліона, парадокс, інтерпретація, перетворення, мотив пробудження людини, новий тип героя, сила творчості.*

*В статье исследуется интерпретация проблематики и специфики характеров основных героев древнегреческого мифа о Пигмалионе в одноименной пьесе Дж. Б. Шоу. Прослеживается, как писатель, используя разнообразные средства и принципы «новой драмы», затрагивает целый ряд проблем социологического, морального, научного*



характера, подчиняя пьесу своей философской, эстетической концепции и сочетая ее с вечными общечеловеческими проблемами и ценностями.

**Ключевые слова:** миф о Пигмалионе, парадокс, интерпретация, преобразование, мотив пробуждения человека, новый тип героя, сила творчества.

*The article defines the problems of interpretation and the specific nature of the main heroes of the ancient Greek myth of Pygmalion in the play by J. Bernard Shaw. It is examined the plot-compositional characteristics of the play, the interpretation of the characters, a comparison of the original myth of Pygmalion with its interpretation in the play by Shaw. The new type of hero appears - strong, patient, able to fight for his/her position in society. The playwright uses a variety of dramatic means and principles of the "new drama" and violates a number of problems of the sociological, moral, scientific nature, subjects the play of his philosophical and aesthetic concept, combining it with the eternal human problems and values. Shaw undermines both old sentimental and romantic stereotypes, and new feminist illusions, his look is skeptical, realistic and, at the same time filled with faith in the highest human capacity to overcome the circumstances, that humiliate the person and serve the transformation itself, the affirmation of the human dignity and acquiring the best human qualities. The relevance of this myth was determined by the fact that it was connected with the problem of art and creativity in people, building themselves and educating others, it is served as a call to revive the idea of the artist, to create, and acted as an intermediary between the author and the text.*

**Keywords:** myth of Pygmalion, a paradox, an interpretation, a transformation, a human awakening motive, a new type of hero, the power of creativity.

**Постановка проблеми.** Серед численних античних і біблійних міфів, що використовуються в літературі ХХ століття, міф про Пігмаліона посідає особливе місце. Найбільш відома трансформація грецького міфу про Пігмаліона відбулася на початку ХХ століття в творчості англійського драматурга Джорджа Бернарда Шоу. Дослідження сюжетно-композиційних особливостей п'єси Дж.Б.Шоу «Пігмаліон», тлумачення образів, співставлення з рецепцією міфу в попередніх історико-культурних контекстах видається надзвичайно актуальним. На думку дослідника Ф. Деннінгхауса, «всі п'єси Шоу відповідають найважливішій вимозі, висунутій Б. Брехтом сучасному театру, а саме: театр повинен прагнути «зображувати природу людини, яка піддається змінам і залежна від класової приналежності» [2,72]. Наскільки Дж. Б. Шоу цікавив зв'язок характеру і суспільного становища, особливо доводить той факт, що радикальну перебудову характеру героїні він зробив головною темою п'єси «Пігмаліон». Після виняткового успіху п'єси і поставленого мюзиклу «Моя прекрасна леді» історія Елізи, що перетворилася завдяки професору фонетики Хіггінсу з вуличної дівчинина світську даму, сьогодні, мабуть, більш відома, ніж давньогрецький міф.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Найбільша кількість досліджень функціонування міфу в літературі розглядає проблему в діахронічній перспективі. В подібній науковій перспективі написана розвідка А.Жесле-Шмулевич «Міф про Пігмаліона в ХІХ столітті: коалесценція

міфів» (1999). Проблемам функціонування міфологічного сюжету присвячені роботи П. Н. Беркова, О. М. Веселовського, Ю. М. Лотмана, М. І. Стеблін-Каменського, Є. М. Мелетинського, О. Ф. Косарева, А. Є. Нямцу, М. Еліаде, Ф. Х. Кессиді. Вивчення трансформації міфу про Пігмаліона в літературі першої половини ХХ століття є необхідним для більш повного і об'єктивного розуміння особливостей функціонування міфу в літературі та культурі ХХ століття, а також для вивчення теми духовного пробудження людини і становлення як особистості.

Формулювання завдання та мети дослідження. Мета полягає в компаративному дослідженні античного міфу про Пігмаліона і комедії Дж.Б.Шоу «Пігмаліон». Предметом дослідження є процес і результат трансформації міфу в комедії Дж. Б.Шоу «Пігмаліон». Об'єктом дослідження - безпосередньо п'єса Дж. Б. Шоу «Пігмаліон». Реалізація мети передбачає виконання таких завдань:

- проаналізувати сюжетні зміни, які відбулися при трансформації античного сюжету в комедії «Пігмаліон»;
- виявити схожі та відмінні риси в образах головних героїв, особливо в образах Галатеї і Пігмаліона;
- визначити проблематику твору, її актуальність в період написання п'єси і в нашідні.

Як відомо, кіпрський цар Пігмаліон закохався в створену ним статую дівчини, з якою згодом одружився після оживлення її Афродітою за його наполегливим проханням. Англійський драматург Дж. Б. Шоу, звернувшись до античного сюжету на початку ХХ століття, свідомо називає свою п'єсу ім'ям міфічного царя: це має нагадувати про те, що Еліза Дуліттл була створена Альфредом Хіггінсом таким же чином, як Галатея Пігмаліоном. Людина створюється людиною – такий урок цієї, за власним визнанням Дж. Б. Шоу, «інтенсивно і свідомо дидактичної» п'єси. Це той самий урок, до якого закликав Б. Брехт, вимагаючи, щоб «побудова однієї фігури проходила в залежності від побудови іншої фігури, бо і в житті ми взаємно формуємо один одного» [2, 76].

Головною проблемою, яку Дж. Б. Шоу майстерно вирішує в «Пігмаліоні», стало питання «чи є людина змінною істотою». Це положення в п'єсі конкретизується тим, що дівчина з лондонського Іст-Енда з усіма рисами характеру вуличної дівчини, перетворюється на даму з вищого суспільства. Щоб показати, як радикально можна змінити людину, Дж. Б. Шоу вибрав перехід з однієї крайності до іншої. Якщо така радикальна зміна людини можлива у відносно короткий час, то глядач «повинен сказати собі, що тоді можлива і будь-яка інша зміна людської істоти» [3, 6].

Друге важливе питання п'єси: наскільки мова впливає на людське життя. «Пігмаліон» Дж. Б. Шоу – один з найуспішніших художніх творів, де аспект словесності прямо висувається на авансцену. Сама п'єса – і це принципово для драматурга - побудована як своєрідне висловлювання, розгорнута репліка в громадському дискурсі: Дж. Б. Шоу «вступає в діалог з

сучасним глядачем і читачем, планомірно ставлячи під сумнів його стереотипні уявлення і літературні уподобання, показуючи, тим самим, і ту величезну роль, яку словесне мистецтво відіграє у формуванні суспільної свідомості» [4, 4]. Що дає людині правильну вимову? Чи достатньо навчитися правильно говорити, щоб змінити соціальне становище? Ось що думає з цього приводу професор Хіггінс: «...Але якби ви знали, як це цікаво – взяти людину і, навчивши її говорити інакше, ніж вона з– знищити прірву, яка відокремлює клас від класу і душу від душі...» [7, 34]. Драматург Дж. Б. Шоу – один з перших, хто усвідомив всесилля мови в суспільстві, її виняткову соціальну роль, про яку побічно в ті ж роки заговорив психоаналіз. Уроки фонетики поступово перетворюються на уроки культури, уроки людської мови в цілому, де зміст і форма гармонійно взаємопов'язані, де вони висловлюють суть людських відносин, де людина зовнішня і людина внутрішня з'єднуються і прекрасна мова є проявом гідного внутрішнього життя. Елізі відкривається світ високої культури, іншої мови, яку дівчина має опанувати, вона встає на цей шлях, пізнає його ази. Дж. Б. Шоу показує, що це ази «не тільки фонетики і граматики, а й інших людських відносин – відносин між чоловіком і жінкою» [4, 5]. Саме Дж. Б. Шоу сказав про це в плакатно-повчальному, але від того не менш іронічно-захоплюючому «Пігмаліоні». Професор Хіггінс, нехай і в своїй вузькій спеціальній сфері, але все жвипередив структуралізм і постструктуралізм, які в другій половині століття зроблять ідеї «дискурсу» і «тоталітарних мовних практик» своєю центральною темою.

Найголовнішою у творі є соціальна проблематика. Саме вона є композиційним стрижнем комедії. З перших рядків Дж. Б. Шоу доводить, що він надзвичайно талановитий письменник. Бо де, як не на Ковент-Гардені, де знаходилися театр і ринок водночас, могли зустрітися такі соціально різні люди, як квіткарка Еліза і аристократи Хіггінс, Пікерінг і сімейство Ейнсворт Хіл. І не просто зустрітися, а й зібратися до купи, адже змушені були ховатися від дощу, який Дж. Б. Шоу «влаштував» одразу після закінчення вистави. Та схованка символічна – портик церкви Святого Павла (як символ, що перед Богом усі рівні) [1, 95]. Хіггінс, чудовий знавець кокні, одразу робить прогноз майбутнього квіткарки Елізи: «*Бачите оцю істоту з її вуличною англійщиною? Тож оця англійщина не дасть їй виповзти з канави, поки їй й віку. Так от, пане, за три місяці я провів би цю дівчину як герцогиню на садовий прийом до якого-небудь посла. Міг би навіть улаштувати її покоївкою в якоїсь леді чи продавчиною в крамниці, а для цього потрібно краще розмовляти англійською...*» [7, 24].

Але мова не є єдиним виразом людської істоти. Вихід у світ на прийом до місис Хіггінс має єдиний недолік – Еліза не знає, про що говорять у суспільстві цією мовою. Пікерінг також визнав, що для Елізи недостатньо володіти притаманними леді вимовою, граматиною і словниковим складом. Вона повинна ще розвинути в собі характерні для леді інтереси. Сукупність поведінки, тобто форма і зміст мовлення, образ судження і думок, звичні

вчинки і типові реакції людей пристосовані до умов їхнього середовища. Суб'єктивна істота і об'єктивний світ відповідають одне одному і взаємно пронизують один одного.

Сюжет твору був іронічною, а часом і пародійною стилізацією давньогрецького міфу про Пігмаліона та Галатею. Якщо відкрити словник і пошукати слово «Пігмаліон», то ми побачимо, що це людина, закохана в своє творіння. Отже, сенс назви комедії відповідає її сюжету. По-перше, Хіггінс, як і Пігмаліон, жив усамітнено, уникаючи жінок. По-друге, як Пігмаліон із слонової кістки зробив Галатею, так і Хіггінс зробив із квіткарки («необробленого матеріалу») вишукану леді. Але, знаючи зміст п'єси, легко зрозуміти, що тільки в насмішку Дж. Б. Шоу охрестив Хіггінса Пігмаліоном. Генрі Хіггінс не здатний на серйозне почуття, він занадто егоїстичний і посправжньому відданий тільки своїй науці. Однак сюжет давньогрецького міфу в п'єсі є. Професор фонетики вирішує поставити дослід: чи може дівчина із низів суспільства стати справжньою леді в одязі, манерах і мові. Іншими словами, він береться за створення досконалості з «сирого матеріалу» – за працю Пігмаліона. І об'єктом його експерименту стає Еліза Дуліттл.

Центральним сюжетним мотивом комедії «Пігмаліон» став мотив пробудження людини. Розглядаючи багатий образ Галатеї-Елізи, на початку п'єси ми бачимо, що дівчина брудно одягнена, говорить мовою англійських «низів» — кокні, її торгівля більше схожа на жебрацтво. Однак вона не позбавлена почуття власної гідності. Дівчина зуміла зберегти у злиднях моральні поняття, тверезий погляд на життя. Самоповага, природна обдарованість, уявлення Елізи про краще життя, в якому треба бути чистим, де правильно говорять, не животіють в убогості, стали визначальними для її подальшого перетворення на витончену й одночасно сильну жінку. Еліза прагне піднятися над життєвими обставинами. Вона міркує, що якщо дивак-вчений навчить її говорити правильною мовою, то це допоможе їй підвищити соціальний статус — стати продавцем в квітковій крамниці: *«Ти ба, які ми горді! Але ж він не гребує уроками, тільки не він: сама чула, як він казав. Що ж, я не прийшла сюди випрошувати компліментів, і якщо мої гроші не підходять, то подамся деінде»* [7, 23]. Реаліями життя викликана її «ділова розмова» і візит «у повному параді» до професора фонетики, який взявся перетворити вульгарну замазуру на світську даму.

Найпереконливішим чином теза про наявність природних здібностей та їхнє значення для створення характерів демонструється на прикладі пари Хіггінс-Пікерінг. Обидва вони за своїм соціальним становищем джентльмени, але з тією різницею, що Пікерінг і за своїм темпераментом джентльмен, в той час як Хіггінс схильний до брутальності. Відмінність і спільність обох персонажів систематично демонструється на їхній поведінці по відношенню до Елізи. Діяльний, жвавий Хіггінс, сповнений тієї творчої зацікавленості, без якої неможлива будь-яка творча діяльність. Для нього всі люди рівні, без поділу на класи, саме тому так сміливо береться він довести,

що за три місяці квіткарка стане герцогинею. Професор зважився на експеримент і докладав усіх зусиль, щоб довести правильність власної істини. Герой порівнює себе із творцем – Богом. Фонетичний експеримент Хігінса, по суті, здійснився за принципом «людина для фонетики», а не «фонетика для людини». Хігінс не думав про те, що буде після того, коли експеримент закінчиться і що буде з Елізою: *«Нащо ж ви творили з мене герцогиню, коли вам було байдуже до мене?» – «Як це – нащо? То ж моя робота!»* [7, 45].

Дж. Б. Шоу в п'єсі «Пігмаліон» гостро порушив питання про місце жінки у суспільстві та надав його розгляду особливий ракурс, істотний для феміністської свідомості ХХ ст. Драматург запропонував реалістичне бачення відносин між чоловіком і жінкою в новій соціальній реальності, яку принесло з собою ХХ століття. Дж. Б. Шоу показує, що природні сили, які були приспані в Елізі, виявилися набагато більшими, ніж на це міг розраховувати професор фонетики. Ставши в результаті виховання і розвитку природних задатків гордою і сильною жінкою, Еліза жадає від Хігінса визнання за нею цих якостей. Хігінс, який однаково байдуже ставиться і до леді, і до квіткарки, пропонує дівчині свій ідеал — активне і вільне від пристрастей життя. Ці позиції несумісні, характери героїв однаково сильні і навряд чи один з них поступиться іншому. От чому неможлива «щаслива розв'язка» у взаєминах Хігінса-Пігмаліона і Елізи-Галатеї. Порівнюючи Хігінса і Елізу, автор підкреслює багатство її натури, незалежний характер, показуючи, що свідомо обмеженість професора суто науковими інтересами позбавляє його людяності: *«Мені хочеться трохи доброти. Я знаю, що я проста неосвічена дівчина, а Ви - повний книжкової премудрості пан. Тільки ж я – не грудка бруду під вашими ногами...»* [7, 57].

У Дж. Б. Шоу немає ілюзій щодо нижчих класів суспільства: розповіді Елізи про її сім'ю малюють пануючу внизу грубість, користоловство, убозтво душевних інтересів. Опановуючи мову, Еліза засвоїла також і навички правильного мислення, що допомагало їй мати власні судження про життя. Істинно нове, живе бере у старого дуже багато, в цьому запорука його майбутнього «благородства»: для Елізи важливі як приклад не тільки професіоналізм, освіченість, начитаність Хігінса, але і благородство джентльмена в особі полковника Пікерінга, його манери, ввічливість, шанобливе ставлення до людей незалежно від їх походження. Набуття нової, шляхетної мови для Елізи «пов'язано з облагороджуванням її душі» [4, 9]. На думку Елізи, заслуга у перетворенні її на леді належить Пікерінгу, а не Хігінсу. Хігінс її лише дресирував, вчив правильної мови. Ці здібності можна легко придбати і без сторонньої допомоги. Ввічливе звернення Пікерінга зумовило ті внутрішні зміни, які відрізняють квіткарку від леді.

Але Еліза в розпачі: що їй робити далі? Куди вона подінеться? Перед нею постає жорстока істина: здобувши манери й вимову герцогині, вона не знайшла собі місця серед аристократії, коло цих людей її не прийняло; і від

свого класу Еліза вже відірвана, вона не стане тією простою «нетіпахою», якій так весело було жити на світі. Для Хігінса питання майбутнього Елізи є закритим: на його думку, Еліза може вибрати між світом нестерпної праці та побоїв, пияцтва і бруду, «канавою», з якої вона вийшла, і світом науки і літератури, класичної музики, філософії і мистецтва, в якому живе Хігінс і який він відкрив їй. Професор бачить в Елізі тільки об'єкт для свого експерименту, шматок граніту без емоцій, думок і почуттів. І з плином часу з граніту з'являються форми майбутньої Галатеї, проте з придбанням гарних манер і зовнішньої гідності в ній виявляються і внутрішня шляхетність, гордість і душевна краса, яка не мала виходу в нетрях. І поки формується її зовнішній вигляд, перебудовується її душа. Нарешті, вона поважає себе як особистість: «Мені все одно, як ви зі мною поведетеся ... Але розчавити себе я не дозволю» [7,55]. І коли Еліза відкриває себе, виявляється, що вона тепер може любити, і, природно, Галатея полюбила свого творця. Виникає конфлікт між любов'ю Елізи до Хігінса, її бажанням, щоб професор, який зробив з неї леді, і ставився до неї, як до леді, і егоїзмом Хігінса. Еліза знаходить самостійність, але викликати у Хігінса любов до себе не може – в нього є «свій власний шлях». Репліки Хігінса служать своєрідним каталізатором духовного зростання Елізи протягом усієї заключної сцени, але у внутрішньому розвитку сцени назріває справжній переворот, оскільки лідерство переходить до Елізи: нова Еліза виявляється в деяких відносинах по-людськи більш зрілою, вільною і мудрою, ніж її вчитель. Цей якісний перелом Дж.Б.Шоу «висловлює і через зміну мовної поведінки героїв» [4, 6].

Тлумачення кінцівки «Пігмаліона» є очевидним. Воно не антропологічного, як попередні тези, а етичного та естетичного порядку: бажаним є не перетворення мешканців нетрів на леді та джентльменів, а перетворення їх на леді та джентльменів нового типу, почуття власної гідності яких базується на їхній власній праці. Еліза в прагненні до праці і незалежності є втіленням нового ідеалу леді, який, по суті, не має нічого спільного зі старим ідеалом леді аристократичного суспільства. Вона не стала графінею, як про це неодноразово говорив Хігінс, але стала жінкою, сила і енергія якої викликають захоплення. Знаменно, що навіть Хігінс не може відмовити їй у привабливості – розчарування і ворожість скоро перетворюються на протилежні відчуття.

Можна з упевненістю ствердити, що образ сучасної Галатеї-Елізи дуже вдало вписався в галерею образів, створених Дж. Б. Шоу. На думку С.М.Нестерук, «у п'єсах Шоу з'являється новий тип героя – сильного, терплячого, здатного боротися за своє становище у суспільстві. Захоплення сильною особистістю драматург проніс через усе життя. Адже такі персонажі взяті з різних епох та наділені волею, енергією. Слабкий герой просто не існує для автора. Такий персонаж стає лише об'єктом глузувань. Більшість героїв драматурга ніколи не були слабкими, бо бути таким – принизливо» [5, 14].

Таким чином, перетворення, яке відбулося в п'єсі, є результатом спільної творчості чоловіка і жінки, їх вільного людського союзу. Дж. Б. Шоу прекрасно показує значення цієї єдності для створення тих нових міжлюдських, емоційно забарвлених відносин, які складаються в результаті між героями; в цьому процесі вчитель та його учениця пов'язані важливими і дуже міцними узами: вчать всі. Людина – чутлива, вразлива істота, а не пасивний предмет, якому можна надати будь-яку форму, подібно до шматка воску. Яке значення письменник надає саме цьому питанню, підтверджується висуванням його в центр драматичної дії.

Як бачимо, і в сценічній частині п'єси, і в післямові до неї Дж. Б. Шоу наполегливо і послідовно підриває як старі сентиментально-романтичні стереотипи, так і нові феміністичні ілюзії, його погляд скептичний, реалістичний і, разом з тим, наповнений високої віри в найвищі можливості людини щодо подолання таких обставин, що принижують людину, і «служать перетворенню самої себе, утвердженням своєї людської гідності і набуттям кращих людських якостей» [4, 11]. Він зазначив, що навіть освічена, розумна людина навряд чи змогла б вийти за межі свого соціального стану. А якщо і знайшла у собі сили для цього, то цей процес непростий і болісний.

Можна зробити висновок, що драма не про кохання, а про силу творчості, про духовне пробудження людини під впливом мистецтва, про можливість здобуття особистістю внутрішньої краси й свободи. «Хочу похвалитися тим, що п'єса «Пігмаліон» користувалася найбільшим успіхом в Європі, Північній Америці і у нас. Її повчальність настільки сильна і умисна, що я із захопленням жбурляю її в обличчя тим самовдоволенним мудрецам, які, як папуги, повторюють, що мистецтво не повинно бути дидактичним. Це підтверджує мою думку, що мистецтво не може бути ніяким іншим», – зазначав Дж. Б. Шоу [6, 223].

**Список використаних джерел:**

1. Дейч, А.И. О «Пигмалионе» Бернарда Шоу / А. И. Дейч // Шоу Б. Пигмалион. – М.: Искусство, 1966. – С. 93 – 104.
2. Деннингхаус, Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу / Ф. Деннингхаус. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
3. Канторович, И. Б. Характеры и конфликт «Пигмалиона» Б. Шоу (К вопросу о природе жанра) / И.Б. Канторович // Некоторые вопросы истории и теории зарубежной литературы. - Свердловск: Свердловский ГПИ, 1971. – С. 3– 18.
4. Кизима, М. П. «Пигмалион» Б. Шоу и современный феминизм / М. П. Кизима // Наследие Бернарда Шоу и современность (к 150-летию со дня рождения английского драматурга): Материалы межвуз. науч. конф. : Сб. ст. / Под ред. Л.Д. Богдецкой. – Бишкек: Кыргызско-Российский славянский университет, 2007. – С. 5– 28.
5. Нестерук, С. М. Творчість Б. Шоу в гендерному прочитанні / С. М. Нестерук // Зарубіжна література. – 2003. – № 48. – С. 13–15.
6. Пирсон, Х. Бернард Шоу / Х. Пирсон. - М. : Искусство, 1972. – 448 с.
7. Шоу, Дж. Б. Пигмалион / пер. П. В. Мелковой, Н.Л. Рахмановой / Дж.Б. Шоу. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 56 с.

## МОДЕЛЬ ІНФАНТИЛЬНОГО СУБ'ЄКТА В РОМАНІСТИЦІ Ф.С.ФІЦДЖЕРАЛЬДА

*У статті досліджується модель інфантильного суб'єкта в концепції особистості в романах американського письменника Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» та «Ніч лагідна». Простежуються основні способи зображення героїв завдяки аналізу авторської парадигми персонажів. Доходимо висновку, що репрезентація інфантильної особистості глибоко полемічна щодо відомого національного уявлення про стереотип успішної людини.*

**Ключові слова:** Ф. С. Фіцджеральд, романістика письменника, концепція особистості, модель інфантильного суб'єкта.

*В статье исследуется модель инфантильного субъекта в концепции личности в романах американского писателя Ф.С.Фитцджеральда «Великий Гетсби» и «Ночь нежна». Прослеживаются основные способы изображения героев в результате анализа авторской парадигмы персонажей. Делается вывод, что репрезентация инфантильной личности глубоко полемична по отношению к известному национальному представлению о стереотипе успешного человека.*

**Ключевые слова:** Ф. С. Фитцджеральд, романистика писателя, концепция личности, модель инфантильного субъекта.

*The conception of personality, particularly, infantile personality type in an American writer F. S. Fitzgerald's novels "Great Gatsby" and "Tender is the Night" was studied in this article. The author's creation was studied by the leading researches as K. Turnbull, D. Yates, A. Mizener, Y. Lidsky, and N. Kolesnikova but it still remains unfairly unexplored enough, not to mention his personality conception. That is why the basic ways of the model depiction were determined through the author's character paradigm analysis, which enables us to state that Tom Buchanan, and his wife, Daisy Buchanan, the prosperous Long Island family from the novel "Great Gatsby", and Rosemary Hoyt, a successful Hollywood starlet from the novel "Tender is the Night", are the main representatives of the infantile personality type. Being incapable to solve their problems they prefer to entrust their doings to other people, being afraid of facing the music they leave their mess behind them. None of them manage to come to reconsideration of their lives eventually, so because of their families' wealth they appeared to be unadapted to life. Regarding themselves as chosen they do not stop at nothing to get something desirable, which is the reason why they easily break anything and anyone. Thus, analyzing the author's character paradigm we can make a conclusion that the representation of the infantile personality is deeply controversial and can provoke a lot of polemics with respect to the well known national idea of the stereotype about a successful person.*

**Key words:** F.S. Fitzgerald, personality conception, infantile individual model.

У наш час ім'я Френсіса Скотта Фіцджеральда постійно згадується разом з іменами інших американських класиків ХХ століття – В. Фолкнера, Е. Хемінгуей, Т. Вульфа, Т. Драйзера, Ш. Андерсона та Л. Сінклера. Серед



цих блискучих прозаїків Ф. С.Фіцджеральд посідає особливе місце, відрізняючись неповторною самобутністю.

Вивченням творчості письменника займалося багато дослідників, серед яких А. Майзенер, Е. Тьорнбул, Д. Йейтс, Ю. Я. Лідський, О. М. Зверев, Н. Б. Колеснікова, та, незважаючи на це, ступінь вивченості романістики Ф.С.Фіцджеральда залишається недостатнім.

Вважаємо це несправедливим, адже письменник став співцем «епохи джазу» – періоду історії з моменту закінчення Першої світової війни і до початку Великої депресії, зумовленого популярністю джазової музики, а його роман «Великий Гетсбі», опублікований у 1925 році, було визнано найкращим літературним твором славнозвісної епохи, що і принесло письменнику величезну популярність.

До цього часу вона не згасала, і, навіть, якщо й був ризик, то він остаточно зник після виходу на світовий екран у 2013 році нової блискучої екранізації роману Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі», в якій режисер Баз Лурман, визначаючи концепцію особистості в творі письменника, репрезентує моделі «супермена» та «аутсайдера» в контексті американського життя того часу. Варто зазначити, що Ф. С. Фіцджеральду першому у літературі США вдалося створити психологічно достовірний, специфічно американський тип інфантильного багатія, якому так і не судилося стати дійсно дорослим.

Тому метою нашої статті є дослідження моделі інфантильного суб'єкта у романістики Ф. С. Фіцджеральда за допомогою аналізу авторської парадигми персонажів (на матеріалі романів «Великий Гетсбі» та «Ніч лагідна»). Зокрема, ставимо собі за завдання визначити основні способи зображення даної моделі.

Картина світу письменника у якійсь мірі є двоякою, власне як і сама особистість. Це прагматичний світ. Світ, у якому домінують гроші, де продається і купується абсолютне усе: і мистецтво, і любов, і, навіть, люди. Як зауважує Т. А. Мараховська, необхідно визначити критерії, за якими ми складаємо своє уявлення про справжню особистість: «1) здатність до самоідентифікації; 2) внутрішня соціальність, відповідальність перед соціумом (мікросоціумом, яким є сім'я); 3) готовність до свідомої дії, спрямованої на реалізацію ціннісних установок і пріоритетів; 4) наявність етичних орієнтирів. Відсутність хоча б одного з цих компонентів є руйнівною для особистості» [3, 6].

Нік Каррауей, від імені якого ведеться оповідь в романі «Великий Гетсбі», знайомить з одним з найяскравіших представників найвищої касты: *«Це був кременний русявий тридцятирічний чоловік з твердою лінією губ і гоноровитими манерами. Найпримітнішими в його обличчі були очі: блискучі, зухвалі, вони дивилися так, що здавалося, ніби він весь час загрозово подається вперед... Голос його – різкий, хрипкий тенор – тільки підсилював враження, що перед тобою людина брутальна. В тому голосі бриніла ледь помітна зверхність, навіть коли він говорив з приємними йому*

людьми, – не дивно, що в університеті багато хто ненавидів його лютую ненавистю» [4, 10].

Том Б'юкенен – породження клану багатих. Він, як зауважує Фіцджеральд, є «...одним із тих досить типових американців, котрі на двадцять першому році життя досягають граничної межі досконалості, за якою вже все, що б вони не робили, має присмак поразки. Батьки його були непомірно багаті – ще в університеті йому дорікали за звичку розкидатися грошима...» [4, 9].

Багатство, що оточує його з дитинства і відділяє від справжнього життя бар'єром, породжує його інфантильність. І університетська освіта тут не відіграє ніякої ролі, адже погляди Тома, запозичені з книг, а не з життя, поверхневі. Навіть чужі думки він не в змозі висловлювати грамотно: «Чудова книжка, її кожен повинен прочитати. Зводить вона ось до чого: якщо ми втратимо пильність, то біла раса... то, словом, кольорові поглинуть білих. І це щира правда, це доведено науково» [4, 15], «Я десь читав, ніби сонце з кожним роком дедалі більше розігрівається. І нібито незабаром земля впаде на сонце, – а втім, ні, стривайте, зовсім навпаки! – сонце з кожним роком холодне» [4, 94].

Гроші є тим єдиним підґрунтям, на якому Том може втриматись. І з цього підґрунтя виростає те, що він вважає мораллю, і що на ділі виявляється потворним збоченням. Том захищає честь дружини, не дозволяючи своїй коханці називати її ім'я, а сам же в той час обманює їх обох.

Та «ніяку душу сум'яття не збурює так, як душу неглибоку. Коли ми від'їхали від гаража, Том повів машину, мов гнаний хвиським батогом паніки. Ще годину тому його дружина та його кохана належали йому неподільно й беззастережно, а тепер обидві невтримно вислизали з його рук» [4, 99-100].

Дейзі, нехтуючи правилами пристойності, сідає у машину до Гетсбі, і Том, розлючений своїми підозрами, не стримується від тиради: «Це що ж тепер, мода така пішла – тримати себе в руках і милуватись, як містер Казна-Хто-Казна-Звідки залицяється до твоєї дружини? Е, ні, такого ви від мене не діждетеся... Я бачу, чим це пахне: сьогодні – геть сім'ю, родинні устої, завтра – під три чорти взагалі усе, і нехай чорні одружуються з білими!» [4, 103 – 104].

У цій сцені Том-інфантильний багатій, Том-расист і Том-ханжа зливаються воєдино. Йому зовсім недоступна вся хибність його положення, але Нік Каррауей, будучи свідком того, як Б'юкенен намагається відстояти свій шлюб, не утримується від коментарів: «...мене мимоволі брав сміх щоразу, як він виголошував якусь нову сентенцію. Це таки кумедно – коли на твоїх очах гульвіса перетворюється на святенника» [4, 104].

Весь образ Тома має «тілесний характер», зовсім позбавлений духовності. Це проявляється не тільки в його словах та вчинках, але і в його зовнішності: «це було тіло, в якому вчувалася мертва хватка – жорстоке тіло» [4, 10]. Ця жорстокість цілком вичерпує його образ. Том жорстокий

постійно, у всіх проявах, по відношенню до всіх оточуючих. Це егоїстична жорстокість, і тільки гроші відкривають всі можливості для її прояву.

Том абсолютно і всебічно непривабливий і, як стає зрозуміло по закінченню роману, не здатний змінитися. Він майже втратив свою дружину, важко, наскільки це можливо для «неглибокої душі», пережив смерть Міртл і став співучасником її вбивства. Тобто, пережив цілий ряд достатньо серйозних подій, щоб «характер його потерпів хоча б деяких змін», як вважає Ю. Лідський, але він до кінця залишається таким, як і раніше [10].

Нік Каррауей, зустрівши його після смерті Гетсбі, не хотів навіть потиснути йому руку при зустрічі, але *«врешті... подав йому руку; в мене раптом виникло почуття, ніби я розмовляю з дитиною, – а коли так, то смішно було б упиратись. І він пішов до ювелірної крамниці купувати перлинне намисто чи, може, тільки пару запонок, позбувшись назавжди моїх провінційних нотацій»* [4, 142].

Тут все зрозуміло. Нік і сам вважає Тома інфантильним, називаючи його «дитиною». І його нездатність змінитися наочно показується наступним адюльтером, для учасниці якого він збирався купити ювелірні коштовності.

Але і його дружина теж не може претендувати на звання «дорослої» жінки. Адже вона не мала своєї власної думки, або просто не була спроможна вирішувати щось самостійно у своєму житті. Як кульбаба, що летить куди подме вітер, так і вона робить те, що каже їй робити Том.

Вона навіть нездатна оцінити його «по достоїнству», нахваляючи його «успіхи» своєму кузену: «Наш Том стає мислителем... Він читає різні мудрі книжки з довжелезними словами» [4, 15].

Як зауважує І. Є. Зозуля, «Дейзі фальшива і в своїх нечисленних материнських проявах, вона байдужа до всього, що не стосується її особисто» [2, 10]. Вона – душа багатства, і тільки багатством можливо підкорити її поверхневу душу. Що ми і можемо спостерігати в епізоді з дорогими сорочками Гетсбі, над якими вона розридалася.

Разом, як відзивається про них Нік Каррауей, *«вони були недбалі люди... вони ламали речі і людей, а тоді тікали й ховалися в безмежжі свого багатства, чи нерозважності, чи ще чогось такого, що тримало їх разом, полишаючи іншим прибирати за ними...»* [4, 142].

Тема інфантильності проявляється не тільки у «Великому Гетсбі». Фіцджеральд дає нам змогу ознайомитись з подібним персонажем ще у романі «Ніч лагідна», але цього разу презентує не обмеженого у своїй «досконалоості» багатія, а молоду голлівудську акторку.

На початку оповіді Розмарі Хойт зачаровує нас *«...її рожевими долонями, її щоками, які пломеніли прегарним рум'янцем – мов у дитини після холодного вечірнього купання. Її високе чоло закруглялося ніжною лінією там, де здіймалися, наче закрутки на геральдичному щиті, кучері, кільця й хвильки попелясто-золотавого волосся. Очі її були великі, ясні, променисті, а рум'янець – справжній, природний, бо мала вона здорове молоде серце. Здавалося, ще крок, і дівчина переступить останній поріг*

дитинства – їй було майже вісімнадцять, і вона вже, власне, розквітла, хіба що вранішня роса ще з неї не зійшла» [4, 148].

Вона тільки знайомиться зі світом багатіїв і, звичайно, цей світ її заворожує. Та вона ще не здатна була розгледіти за блискучою оболонкою його істинну суть: *«дівчина розуміла, що ці люди належать до великосвітського товариства, але, всупереч пересторогам матері, вони не видавалися їй трутнями, яких треба оминати десятою дорогою. Навіть в їхній цілковитій бездіяльності, в тій безвладній нерухомості, що єднала їх із спекотним ранком, їй ввижалася якась прихована значущість, глибокий зміст, діяльна й для неї незбагненна творчість думки»* [4, 163].

Розмарі постає перед нами на початку як втілення здорової, прекрасної і наївної юності, що різко контрастує з атмосферою фешенебельного курорту. Вона не переймається всіма тими модними і поверхневими речами, що займають всі думки її нового оточення. *«Єдине, що її цікавило... – чи спромоглася мати заснути в таку спеку»* [4, 155].

Розмарі обожнювала свою матір, що виховувала у своїй дочці ідеалізм. Але *«...при всій своїй дитячій наївності, вона була захищена подвійним панциром, материнським і власним, – і цілком по-дорослому цуралася всіякого фальшу, дешеvizни й вульгарності»* [4, 157].

Але подібний панцир все ж не надто добре позначався на особистості дівчині, адже породжував її головну ваду – інфантильність. Вона буквально нічого не могла зробити без своєї матері: *«Вона веде всі мої справи. Я без неї – ні кроку»* [4, 169]. І якщо подібний розклад є доречним у кінобізнесі, то у ділах любовних це вже точно не є доречним. Навіть об'єкт її симпатій, помітив цю ваду: *«Ви ще самі не знаєте, чого вам хочеться. Пішли б і спитали в мамі, вона пояснить»* [4, 184].

Але коли мамі поруч не було і нікому було пояснити, Розмарі зверталася до свого іншого радника – кіно. Воно вже точно знала, як і що їй робити: *«Згадавши сцену з фільму, в якому вона знімалась, і мимоволі повторюючи свою роль, Розмарі підійшла і доторкнулась до його плеча»* [4, 186].

Юна висхідна зірка – *«...втілення інфантильності свого народу...»* [4, 215]. Увібравши уроки своєї розважливої матері, вона стає її точною копією. І шукаючи у всьому, навіть у стосунках з коханим чоловіком, свою вигоду, зізнається йому: *«Дік, я кохаю Вас, тільки Вас і нікого більше. Але що ви можете мені дати?»* [4, 368].

Урешті-решт це призводить до того, що вона стає однією із пересічних акторок Голівуду. Її талант та особисті якості, які на початку робили її такою привабливою, нівелюються. Розмарі поступово обуржуазилась [10].

Але по суті, вона так і не увійшла до того блискучого світу, в який її запросило гостинне подружжя Дайверів. Від них дівчина відрізнялася хоча б тим, що змалечку її *«...готували, власне, не до вінця, а до праці»* [4, 186]. І тому, коли вона витрачає власноруч зароблені гроші, їй не можна було б звинуватити у здійсненні шаленої хаотичності непотрібних покупок.

Зрештою, вона так і залишилася маленькою, хоч насправді вже давно дорослою, пташкою під крилом у турботливої матері, яка, передчуваючи життєві труднощі, наставляла: «Я хочу, щоб ти сама, без мене, вирішувала, куди тобі йти і що робити» [4, 194]. Але Розмарі і тут вчинила так, як вчинила би раніше – «...підкорилася чіткому, твердому голосу матері...» [4, 194].

Отже, у романній парадигмі Ф. С. Фіцджеральда представлена ціла галерея інфантильних суб'єктів: це Том Б'юкенен та його дружина Дейзі, які, за словами наратора роману, Ніка Каррауея, «достатньо наслідивши, залишають прибирати за собою іншим», тікаючи від будь-якої відповідальності. Це Розмарі Хойт, юна висхідна голлівудська зірка, яка ні хвилини не може обійтися без своєї матері, доручаючи їй вирішувати всі свої проблеми, в тому числі й ті, що стосуються взаємин з коханим чоловіком.

У жодного з них так і не відбулось очікуваної життєвої переорієнтації, тому через багатство своїх сімей вони й залишаються зовсім непристосованими до життя. Вважаючи себе обраними, вони не зупиняються ні перед чим, і ні перед ким на шляху до бажаного, ламаючи речі та людей.

Тож, проаналізувавши авторську парадигму персонажів, можемо зробити висновок, що зображення інфантильної особистості є глибоко полемічним стосовно національного уявлення про стереотип успішної людини.

#### **Список використаних джерел:**

1. Зверев, А. М. Американский роман 20-30-х годов / А. М. Зверев. – М.: Художественная литература, 1982. – 257с.
2. Зозуля, І. Є. Трагедія ідеаліста в романі «Великий Гетсбі» Френсіса Скотта Фіцджеральда / І. Є. Зозуля // Зарубіжна література в школах України. – 2009. – № 6. – С. 8-11.
3. Мараховська, Т. А. Проблема особистості в романах Вільяма Стайрона: / Т.А. Мараховська: Автореф. дис. ...к-та філол. наук. – Дніпропетровськ, 2005. – 21с.
4. Фіцджеральд, Ф. С. Великий Гетсбі; Ніч Лагідна : Романи / Перекл. з англ. М. Пінчевського; Післям. В. Кухалашвілі / Ф. С. Фіцджеральд. – К.: Дніпро, 1982. – 472с.
5. Mizener A. Scott Fitzgerald and his world / A. Mizener. Thames & Hudson Ltd, 1972.
6. Turnbull K. Scott Fitzgerald / K. Turnbull. – L.: Grove Press, 1962. – 376p.
7. Yates D. A. The road to "Paradise": Fitzgerald's literary apprenticeship / D. A. Yates. – MFS, Spring, 1961.
8. Колесникова Н. Б. [«Американская трагедия» талантливого интеллигента в США](http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolesnikova-amtrag.html)– [Електронний ресурс] – Режим доступу:<http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolesnikova-amtrag.html>
9. Колесникова Н. Б. [Творчество Скотта Фицджеральда в критике](http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolesnikova-tvorkrit.html)– [Електронний ресурс] – Режим доступу:<http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolesnikova-tvorkrit.html>
10. Лидский Ю. Я. Скотт Фицджеральд. Творчество – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/lids1.html>

## ВІД СМISЛУ ДО СМISЛУ (з царини перекладів)

*«Я ... тлумачив не від слова до слова, а від смислу до смислу...»*

Святий Єронім.

Лист 75 «Про найкращий спосіб перекладу»

**АДАМ МІЦКЕВИЧ**

### ДО ПРИЯТЕЛІВ-МОСКАЛІВ

Чи пам'ятаєте мене? А я, згадавши,  
Як приятелі мруть по тюрмах, рудниках,  
Чужинські згадую обличчя ваші завше  
І з повним правом вас запитую в думках.

Де ви тепер? Отой Рилєєв благородний,  
Котрого я вітав, як брата, без облуд.  
За царським вироком повішений, невгодний.  
Хто мордував свого провидця, проклят будь!

Рука Бестужева, військовика й пророка,  
Від зброї та пера відірвана силком,  
Тепер вона царем покарана жорстоко,  
З рукою польською прикута ланцюгом.

Хтось інший, може, з вас покараний надміру;  
Хтось чином, орденом зганьбив ім'я своє  
І з милості царя запродав душу щиру,  
І перед деспотом низькі поклони б'є.

А, може, славите його тріумфи грізні,  
За приятелями шкодуєте тихцем,  
Рікою кров мою лете в моїй Вітчизні,  
З проклять хизуючись перед своїм царем.

Коли на півночі від вільного народу  
Почуєте мою мелодію журну,  
Яка лунатиме над краєм снігу й льоду, –  
Хай волю вам звістить, як журавлі – весну.

Впізнаєте мене по голосу; в оковах  
Я з царедворцями не був начистоту,  
Приховував од вас цю таїну в розмовах,  
Виказував свою, мов голуб, простоту.

Тепер я вихлюпну на світ бокал трутизни,  
Мої гіркі слова, моєї мови глас.  
Ця прикрість, виссана із крові й сліз Вітчизни,  
Хай вам познищує кайдани, а не вас.

Як я комусь із вас залив за душу сала,  
То схожий він тепер на спущеного пса,  
Що замість вдячності розгнівано куса  
За руку, що йому нашійника знімала.

*З польської переклав  
Всеволод Ткаченко (Київ)*

### СЛОВО ВІД ПЕРЕКЛАДАЧА

Зважаючи на сталу традицію в цивілізованих національних літературах оновлювати художні переклади кожні 20-30 років, не можна не погодитись зі слушною думкою науковців щодо можливості, доцільності й перспективності нових перекладів вершинних творів світового письменства. «А загалом у світовому перекладознавстві, існує навіть поняття «етапності перекладу», тобто систематичного оновлення перекладу того самого автора. Нам до цього, – відзначав перекладач Олекса Логвиненко, – звісно і на жаль, ще далеко». Це стосується здебільшого перекладів прозових творів світової літератури, а не українського віршованого перекладу, бо тут ситуація відрадніша, і сьогодні поетичний переклад пропонує чималий пласт нових текстів і прочитань, які цікаві й корисні і для широкого читацького загалу, і для дослідників художнього відтворення чужоземної поезії.

Так, наприклад, уперше вірш найбільшого національного поета Польщі Адама Міцкевича за назвою «До приятелів-москалів» у повному українському перекладі Максима Рильського був опублікований у журналі «Червоний шлях» (№5, 1925, С. 65-66). Зазначений переклад, датований 27–28 квітня 1925 р., супроводжувався такою приміткою перекладача: «Цей вірш великого польського поета Міцкевича посвячено його російським приятелям, що в тій чи іншій мірі брали участь у грудневому повстанні. Писав він його за кордоном, працюючи над III част. поеми «Дзяди». Гадаю, що в час, коли наближаються соті роковини повстання декабристів, варто познайомити нашого читача з цією надзвичайно сильною своїм гнівом, своєю простотою

поезією. – М. Р.». Слід додати, що відтоді в такій редакції переклад М. Рильського більше не видавався.

26 листопада 1940 р. у газеті «Комуніст» (№ 274) був надрукований (через 15 років) переклад згаданого вірша вже за назвою «До приятелів-росіян» у новій іостаточній редакції, але цього разу неповний: не вистачало останніх трьох строф. Повний переклад вірша – у цій же самій редакції – вперше побачив світ у кн.: *Міцкевич А. Вибрані поезії*, 1946, с. 218–219.

Нещодавно професор Юрій Ковбасенко, працюючи над науковим дослідженням теми «Адам Міцкевич і Віктор Гюго проти Олександра Пушкіна й Миколи І», звернувся до мене з проханням надіслати йому дві строфи цього Міцкевичевого вірша в перекладі М. Рильського. Ось тоді я й побачив, що перша редакція перекладу, опублікованого 1925 р., значно відрізняється від другої, і зрозумів, як нелегко Максимові Тадейовичу перекладалося під тиском лютої радянської цензури. А тому вже аж через 76 років вирішив утретє оновити український переклад, намагаючись якнайближче триматися оригіналу.

Говорячи про роль російських держиморд в інтелектуальному зростанні А. Міцкевича, варто згадати, з якою ганьбою і презирством затаврував збирання «руських земель» і тогочасне насаджування в Європі кривавого «рускава міра» великий французький національний поет Віктор Гюго у своєму вірші «Карта Європи»:

Народ російський вік живе в тяжкім стражданні.  
В Санкт-Петербурзі – раб, раб – в шахті на засланні.  
Тюрмою чорною тут став полярний край.  
Росія і Сибір, – о цар, тиран кривавий! –  
Дві крайності створив з своєї ти держави:  
Одна – безмежний Гніт, друга – страшний Одчай.

Переклад М. Терещенка.

Тішуся, що відтепер вірш О. Пушкіна «Наклепникам Росії» в українському перекладі Максима Стріхи і вичерпна та перейнята гнівом відповідь А. Міцкевича – його поезія «До приятелів-москалів» – у моєму перекладі будуть доступніші й зрозумілі кожному українському читачеві.



Zuzanna Ginczanka	Зузанна Гінчанка
<p><b>Wyjaśnienie na marginesie</b>                      Nie powstałam                      z prochu,                      nie obróćę się                      w proch.                      Nie zstąpiłam                      z nieba                      i nie wrócę do nieba.                      Jestem sama niebem                      tak jak szklisty strop.                      Jestem sama ziemią                      tak jak rodna gleba.                      Nie uciekłam                      znikąd                      i nie wrócę                      tam.                      Oprócz samej siebie nie znam                      innej dali.                      W wzdętem płucu wiatru                      i w zwapnieniu skał                      muszę                      siebie                      tutaj                      rozproszoną                      znaleźć.</p>	<p><b>Пояснення на полях</b>                      Не повстала я                      з праху                      і прахом                      не стану.                      З небес                      не спускалась                      й не верну до них.                      Я небом сама є,                      мов скло океанів.                      Сама є землею                      врожаїв п'янкх.                      Не тікала                      нізвідки                      й не верну                      туди.                      Окрім себе самої, далечини не                      знаю.                      В легенях вітру, з-посеред                      вапняних валунів                      саму                      себе                      розвіяну                      розшукати                      маю.</p>

*З польської переклала  
 Тетяна Михайлова (Київ)*

**СЛОВО ВІД ПЕРЕКЛАДАЧА**



*Зузанна Гінчанка (1917 – 1944) – польська поетеса, перекладач. Навколо її біографії лишається багато білих плям, які до сьогодні не вдається заповнити. Відомо, що вона народилася в Києві в єврейській родині (справжнє ім'я Сара Поліна Гінсбург). Через*

події революції в Петрограді була змушена з родиною виїхати до Рівного, де мешкали її бабуся та дідусь. Саме на їхні плечі ляже виховання онуки, коли батьки Зузанни розійдуться й покинуть місто, облаштувавши нове особисте життя. У Рівному майбутня поетеса вперше почує польську мову й відчує бажання її вивчити. Саме тому обере для себе польську гімназію, навчання в якій ознаменується публікацією на шпальтах шкільної газети її перших віршів. Відомо, що Зузанна Гінчанка продовжила освіту у Варшавському університеті, активно заявляючи про себе в літературних колах передвоєнної столиці.

Її твори друкували «Wiadomości Literackie», «Szpilki» тощо. Її поетичним талантом захоплювалися Ю. Тувім, Я. Івашкевич, В. Гомбрович та інші. У 1936 році вийшла дебютна збірка поетеси під назвою «Прокентаврів». Поезія Гінчанки заворожує чуттєвістю, сміливістю, а політична сатира своєю гостротою. Вона зухвало стверджувала: «Тільки щастя справжнім є життям».

Із приходом війни та гоніннями на євреїв мусила тривалий час переховуватися. Була заарештована в Кракові й розстріляна наприкінці війни 1944 року (за деякими джерелами – 1945 р.), залишивши яскравий слід у польській літературі.

**ІГОР БЄЛОВ**

### **На независимость Украины (римейк)**

*...Майдан победил у тебя на глазах,  
а ты остался таким же, как был.  
Елена Георгиевская*

Дорогой россиянин, битву у гастронома  
ты проиграл заранее, не выходя из комы.  
Поздно глаза заливать, колотить витрины –  
нет у тебя ни родины, ни тем более Украины.

Ты не стоял неделями на ледяном Майдане,  
а разлагался заживо, корни пустив в диване,  
олимпиадой тешил рецепторы недалекие,  
снегом ее искусственным горло забив и легкие.

Тебе твои паханы по самое сердце вдули,  
которое ты ни разу не подставлял под пули.  
В сны твои не ломались кубометры огня и дыма –  
что ж, ковыряй своей вилкой червивую мякоть Крыма.

Льется с экрана мед, только тебе не сладко –  
двинула по зубам тебе киевская брусчатка  
там, где над зимней площадью, над баром и магазином,  
круглые сутки горело солнце в парах бензина.

А ведь когда-то ты был битником и бродягой,  
ангелом-разнорабочим с неупиваемой флягой,  
срать бы не сел в одном поле с хозяевами домена,  
поверившими, что им море Черное по колено.

Ну, а теперь, будучи вдвое старше,  
ты рукоплещешь пехоте родной на марше.  
Вечный студент, онанирующий в потемках,  
что ты оставишь возлюбленным и потомкам?

...Всё это я говорю себе, в зеркало на ночь глядя:  
тени, как трупные пятна на водной глади,  
молча лежат на развалинах человека,  
вышедшего в тираж в самом начале века.

Выдумкам и мечтам, песням и разговорам  
я затыкаю рот скомканным триколором,  
и только держу равнение, потому что  
в жилах моих струится портвейн «Алушта».

Если из моды выйдут прогулки строем  
прежде, чем каждый из нас дома умрет героем,  
кончится всё – терпение, деньги, время,  
дождь, валидол, строчки в чужой поэме.

А коли так – трезвея, с иглы слезая,  
окна больших мониторов протрем слезами,  
и наш пароход – конечно же, философский –  
пустит на дно подлодка «Иосиф Бродский».



Переклад вірша Ігоря Белова  
японською мовою Микитою Самсоненком (Київ)

ウクライナの独立に  
[ukuraina-no dokuritsu-ni]  
(リメイク)  
[rimeiku]

目の前で「マイダン」は勝ったのに、あなたはありのままで・・・  
[me-no mae-de «maidan» -wa katta noni, anata-wa ari-no mama de]  
ゲオルギエヴスカヤ・エレナ  
[georugiewusukaya erena]

愛しいロシア人よ、予め負けた調整食品店の前の戦いを  
[itoshii roshiajin yo, arakajime maketa chouseishokuhinten-no mae-no  
tatakai-wo]

昏睡から目覚めないまま・・・

[konsui-kara mezamenai mama...]

後の祭りが酣酔とショーウィンドーを打ち砕くことだ

[ato-no matsuri-ga takenawa to shoowindoo-wo uchikudaku koto da]

あんたは故郷も、ウクライナすら持ってないよ

[anta-wa furusato-mo, ukuraina sura mottenai yo]

凍った「マイダン」で何週間も列してなかったあんたが

[kootta «maidan»-de nanshuukan-mo resshitenakatta anta-ga]

だが、ソファーに深く根をおろして、生き腐ってた

[daga, sofaa-ni fukaku ne-wo oroshite, ikikusatteta]

オリンピックで 偏狭な受容体を喜ばせた

[orimpikku-de henkyou-na juyoutai-wo yorokobaseta]

その人工雪を喉と肺の中に詰めるあいだ

[sore-no jinkouyuki-wo nodo to hai-no naka-ni tsumeru aida]

自分の親分たちがあんたの心までにバンザイした  
[jibun-no oyabuntachi-ga anta-no kokoro madeni banzai shita]  
その心を二度と凶弾にあんたは突き出さなかった  
[sono kokoro-wo nido to kyoudan-ni anta-wa tsukidasanakatta]  
炎と煙の多数立方メートルがあんたの夢に押し掛けなかった  
[honoo to kemuri-no tasuurippou meetoru-ga anta-no yume-ni  
oshikakenakatta ]  
それで、自分のフォックでクリミアの虫だらけの果肉をひっかきま  
わせ！  
[sorede, jibun-no fokku-de kurimia-no mushidarake-no kaniku-wo  
hikkakimawase!]

画面から流るる蜂蜜だが、甘げなあんたではない  
[gamen-kara nagaruru hachimitsu daga, amagena anta dewanai]  
あんたの歯はキエフの碁盤目敷石に折れたから  
[anta-no ha-wa kiefu-no gobammeshikiishi-ni oretakara]  
あそこ、冬の広場やバーや店の上で  
[asoko, fuyu-no hiroba ya baa ya mise-no ue-de]  
何日中石油の蒸気に太陽が照ってた  
[nannichijuu sekiryu-no jouki-ni taiyou-ga tetteta]

だが、何時かあなたはビートニックや浮浪者や  
[daga, itsuka anata-wa biitonikku ya furousha ya]  
尽きることがない水筒を持った天使雑役労務者などだった  
[tsukirukoto-ga nai suitou-wo motta tenshi-zatsuekiroumusha nado datta]  
ドメインの所有者とともにぶん交わりでもしなかつただろう  
[domein-no shoyuusha to tomo-ni bummajiwari demo shinakatta darou]  
黒海は「膝まで」って「屁と思わない」であることを信じられた彼  
らが  
[kokkai-wa «hiza-made»-tte «he to omowanai» dearu koto-wo shinjirareta  
karera-ga]

いま二倍に年上であるあなたは  
[ima nibai-ni toshiue dearu anata wa]  
自国の歩兵のため、行進中拍手をしてる  
[jikoku-no hohei-no tame, koushinjuu hakushu-wo shiteru]  
暗闇に手淫をしてる永遠の学生である  
[kurayami-ni shuin-wo shiteru eien-no gakusei dearu]  
あんたは恋人と子孫のためのなにを残る？  
[anta-wa koibito to shison-no tame-no nani-wo nokoru?]

・ ・ ・これをすべて僕は自分に言ってる、

[... kore-wo subete boku-wa jibun-ni itteru]

寝る前に鏡を見ながら

[neru-mae-ni kagami-wo minagara]

水面に死斑のような影が

[suimen-ni shihan-no you-na kage-ga]

黙々として、時代の一番初めに

[mokumoku to shite, jidai-no ichiban hajime-ni]

発行部数された一人の遺跡にある

[hakkoubusuu sareta hitori-no iseki-ni aru]

作り事やら夢やら歌やら語らいやらで

[tsukurigoto yara yume yara uta yara katarai yara-de]

しわくちやにしたトリコロールで口を止める僕は

[shiwakucha-ni shita torikorooru-de kuchi-wo tomeru boku-wa]

まだ整列を保ってるのは

[mada seiretsu-wo tamotteru nowa]

僕の筋の中に流れてる「アルシタ」ってポートワインだ

[boku-no suji-no naka-ni nagareteru «arushita»-tte pootowain da]

もし私達は誰でも自宅で英雄として死ぬ前に

[moshi watashitachi-wa daredemo jitaku-de eiyuu to shite shinu mae-ni]

練り歩くことが流行おくれになれば

[neriarukukoto-ga ryuukou-okure-ni nareba]

忍耐やお金や時間や雨やワリドルや

[nintai ya o-kane ya jikan ya ame ya waridoru ya]

他人の叙事詩の行などすべて果てる

[tannin-no jojishi-no gyou nado subete hateru]

そうであれば、素面ながら、麻薬の常用をやめて、

[soudeareba, shirafunagara, mayaku-no jouyou-wo yamete,]

大型モニターの窓を涙で拭って

[oogata-monitaa-no mado-wo namida-de nugutte]

私達の汽船は、勿論哲学的であり、

[watashitachi-no kisen-wa, mochiron tetsugakuteki deari,]

「ヨシフ・ブロッキー」ってサブマリンによって撃沈される。

[«yoshifu burotsukii»-tte sabumarin-ni yotte gekichin sareru]



## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бітківська Галина** – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Гайдай Христина** – магістрант Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Гальчук Оксана** – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Дерикоз Ольга** – кандидат філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича (м. Чернівці)

**Дячок Світлана** – аспірантка кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Католіченко Наталя** – магістрант Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Ковбасенко Юрій** – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Колесова Євгенія** – магістрант Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Михайлова Тетяна** – кандидат філологічних наук, молодший співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

**Назаренко Ірина** – магістрант Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Радкевич Євгенія** – магістрант Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Самсоненко Микита** – магістрант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ)

**Сікорська Поліна** – магістрант Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Ткаченко Всеволод** – перекладач, поет, літературо- і країнознавець, голова творчого об'єднання перекладачів Київської міської організації НСПУ (м. Київ)