



ISSN 1609-7742

Наукові праці

Випуск 227. 2014

Серія

Філологія. Літературознавство
ISSN 2310-9815

ІСТОРІЯ
ТЕХНІКА
ЕКОЛОГІЯ
ФІЛОЛОГІЯ
ЕКОНОМІКА
СОЦІОЛОГІЯ
ПЕДАГОГІКА

ЮРИСПРУДЕНЦІЯ
ПОЛІТИЧНІ НАУКИ
ТЕХНОГЕННА БЕЗПЕКА
ДЕРЖАВНЕ УПРАВЛІННЯ
КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ

Наукові праці

Видається з грудня 2001 року

Науково-методичний журнал



Серія

«ФІЛОЛОГІЯ. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО»

**Випуск 227, 2014
Том 239**

Постановою Президії ВАК України від 01.07.2010 року
№ 1-05/5 журнал включено до переліку наукових фахових видань
з філологічних наук (літературознавство), у яких можуть публікуватися
результати дисертаційних робіт на здобуття наукових
ступенів доктора і кандидата наук.

(Бюлетень ВАК України. -2010. - № 7)

Засновник видання -
Національний університет
«Києво-Могилянська
академія».
Видання засноване у 2001 р.
Свідоцтво КВ № 5817
від 30.01.2002 р.

Перереєстрація:

Засновник видання -
Миколаївський державний
гуманітарний університет
ім. Петра Могили
Свідоцтво КВ № 9506
від 14.01.2005 р.

Перереєстрація:

Засновник видання -
Чорноморський державний
університет ім. Петра Могили
Свідоцтво КВ № 15281-
3853ПР
від 10.04.2009 р.

Рекомендовано до друку
рішенням вченої ради
Чорноморського державного
університету ім. Петра Могили
(протокол № 1
від 11.09.2014 р.)

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧА РАДА:

Клименко Л. П.	голова редакційно-видавничої ради, головний редактор журналу «Наукові праці», доктор технічних наук, професор, ректор ЧДУ імені Петра Могили
Беглиця В. П.	заступник голови редакційно-видавничої ради, заступник головного редактора журналу «Наукові праці», доктор наук з державного управління, доцент, проректор з наукової роботи ЧДУ імені Петра Могили
Багмет М. О.	голова редколегії серії «Політологія», доктор історичних наук, професор
Мещанінов О. П.	голова редколегії серії «Педагогіка», доктор педагогічних наук, професор
Горлачук В. В.	голова редколегії серії «Економіка», доктор економічних наук, професор
Грабак Н. Х.	голова редколегії серії «Екологія», доктор сільськогосподарських наук, професор, старший науковий співробітник
Матвєєва Н. П.	голова редколегії серії «Філологія. Мовознавство», доктор філологічних наук, професор
Клименко Л. П.	голова редколегії серій «Техногенна безпека», «Державне управління», доктор технічних наук, професор
Пронкевич О. В.	голова редколегії серії «Філологія. Літературознавство», доктор філологічних наук, професор
Тригуб П. М.	голова редколегії серії «Історія», доктор історичних наук, професор, академік УАІН
Гавеля В. Л.	голова редколегії серії «Соціологія», доктор філософських наук, професор
Кириченко О. А.	голова редколегії серії «Юриспруденція», доктор юридичних наук, професор
Фісун М. Т.	голова редколегії серії «Комп'ютерні технології», доктор технічних наук, професор, старший науковий співробітник, дійсний член УАІН
Андрєєв В. І.	відповідальний секретар журналу «Наукові праці», кандидат технічних наук, в. о. доцента

Н34 Наукові праці : науково-методичний журнал. - Вип. 227. Т. 239. Філологія. Літературознавство. - Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2014. - 108 с.

Журнал містить роботи учасників V Міжнародного симпозіуму «Література. Діти. Час», який відбувся в рамках наукового проекту Центру досліджень літератури для дітей та юнацтва за підтримки Чорноморського державного університету ім. Петра Могили. Статті присвячено актуальним питанням функціонування дитячого літературного канону, дитячої книжки в контексті інтермедіальності, жанровим особливостям літератури для дітей та юнацтва в Україні та за її межами.

Журнал розраховано на науковців, аспірантів, студентів філологічного спрямування, а також на представників різних фахових спільнот, які працюють з літературою для дітей та юнацтва.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ СЕРІЇ:

1. **Пронкевич Олександр Вікторович**, доктор філологічних наук, професор, директор Інституту філології ЧДУ ім. Петра Могили - голова редакційної колегії серії «Філологія. Літературознавство» (м. Миколаїв).
2. **Даниленко Ірина Іванівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології, теорії та історії літератури ЧДУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
3. **Науменко Анатолій Максимович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу з німецької мови ЧДУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
4. **Мегела Іван Петрович**, доктор філологічних наук, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).
5. **Гундорова Тамара Іванівна**, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ).
6. **Висоцька Наталія Олександрівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).
7. **Остапчук Тетяна Павлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу ЧДУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
8. **Лебединцева Наталія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, теорії та історії літератури ЧДУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
9. **Стартова Оксана Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології ЧДУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
10. **Колесник Ганна Леонідівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології ЧДУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
11. **Павлюк Христина Богданівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології ЧДУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).

РЕЦЕНЗЕНТИ ЗБІРНИКА:

1. **Костенко Н. В.**, д.філол.н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
2. **Панченко В. Є.**, д.філол.н., проф., Національний університет «Києво-Могилянська академія».

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

54003, м. Миколаїв,
вул. 68 Десантників, 10
Тел.: (0512) 76-55-99, 76-55-81,
факс: 50-00-69, 50-03-33,
E-mail: avi@chdu.edu.ua

Статті друкуються в авторській редакції

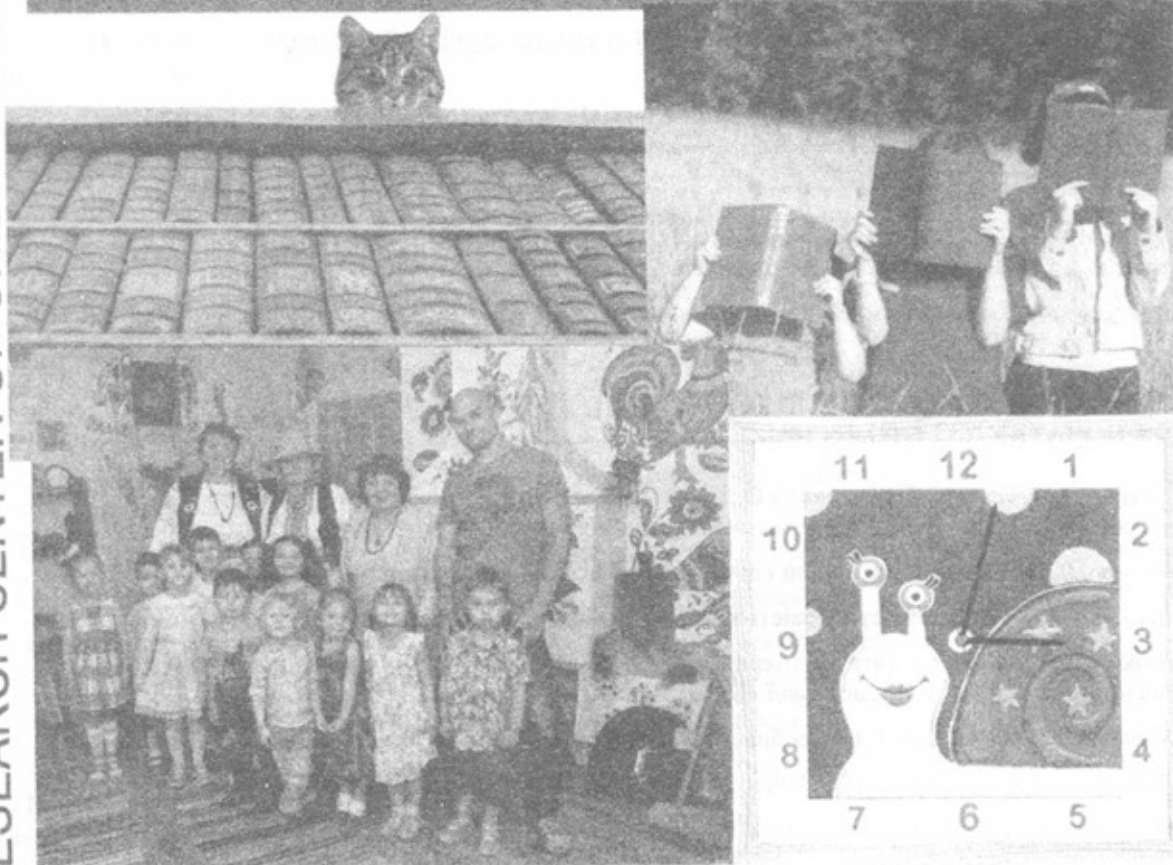
ISSN 2310-9815

© Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 2014

ЦЕНТР ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

UKRAINE RESEARCH CENTER OF CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE

ЛІТЕРАТУРА. ДІТИ. ЧАС



ЗМІСТ

Розділ 1. ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА В СУЧАСНОМУ СВІТІ	7
<i>Баран (Гнідець) У. С.</i> Активний канон сучасної літератури для дітей та юнацтва: Захід та Схід.....	8
<i>Васюта С. Д.</i> Чарівний світ у казках В. Королева-Старого «Хуха-Моховинка» та Туве Янсон «Капелюх чарівника»	13
<i>Єнальсва О.</i> Генезис психологічного роману для дітей у німецькомовній реалістичній літературі другої половини ХХ ст.....	20
<i>Канчура Є. О.</i> Інтертекст дитячого ігрового фольклору в творах фентезі	25
<i>Колесник Г. Л.</i> Монстри серед нас: цикл «Школа монстрів» (Monster High) Лізі Харрісон як феномен сучасної літератури для юнацтва.....	30
<i>Косарева Г. С.</i> Поколіннева альтернатива в романі Ференца Молнара «Хлопчики з вулиці Пала» та в однойменній екранізації Золтана Фабрі	35
<i>Салюк Б. А.</i> Інтермедіальна взаємодія дитячої літератури й анімації: «Мандрівний замок Хаула» Д. В. Джонс і Г. Міядзакі	39
<i>Семенец О. С.</i> Функції образу дитини в романах «Ворота пекла» Л. Гюге і «Танатонавти» Б. Вербера.....	44
<i>Тихомирова О. В.</i> Гра в «дитячу книгу» як наративна стратегія у фентезійних циклах	48
<i>Ушневич С. Е.</i> Симбіоз науковості тексту й філософічності ілюстрацій у казці Януша Вишневського «Марцелінка. У пошуках найважливішого»	52
<i>Шулькова К. І.</i> Дівчата vs хлопці: сучасний дитячий детектив у контексті субкультури дитинства	56
Розділ 2. УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	61
<i>Бондар Л. О.</i> П'єса Я. Верещака та О. Вратарьова «Чарівна сопілка (Зелена гора)»: творення етнокультурного коду на основі традиційного казкового сюжету	62
<i>Гоголь Н. В.</i> Поезія Наталі Забіли і сучасна українська література для дітей.....	68
<i>Деркачова О. С.</i> Інтертекст у повісті-казці Яна Бжехви «Академія пана Ляпки»	72
<i>Дибовська О. В.</i> Вплив дитячої літератури на формування гендерної ідентичності підлітка (на матеріалі творів Б. Космовської «Буба» та Й. Ягелло «Кава з кардамоном»)	76
<i>Корнєва Л. М., Солозуб Л. О.</i> Особливості дитячого анекдоту як жанру фольклору	81
<i>Лебедівна Л. І.</i> Роман М. та С. Дяченків «Ритуал»: інакшість як шлях до відчуженості	85
<i>Макарова Т. М.</i> Проблема моральної деградації підлітків у романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці»	89
<i>Овдійчук Л. М.</i> Пенталогія Марини Павленко: жанрово-стильові особливості.....	94
<i>Слижук О. А., Гребенюк М. А.</i> Твори Галини Малик для дітей у контексті сучасної шкільної літературної освіти.....	100
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ..	104

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ7

Баран (Гнидеи) У. С. Активный канон современной детской литературы: Запад и Восток..... 8

Васюта С. Д. Волшебный мир в сказках В. Королева-Старого «Хуха-Моховинка»
и Туве Янссон «Шляпа волшебника» 13

Енальева О. А. Генезис психологического романа для детей в немецкоязычной
реалистической литературе второй половины XX в 20

Канчура Е. О. Интертекст детского игрового фольклора в произведениях фэнтези... 25

Колесник А. Л. Монстры среди нас: цикл «Школа монстров» (Monster High)
Лиззи Харрисон как феномен современной литературы для юношества..... 30

Косарева Г. С. Поколенческая альтернатива в романе Ференца Молнара
«Мальчишки с улицы Пала» и в одноименной экранизации Золтана Фабри 35

Салюк Б. А. Интермедияльное взаимодействие детской литературы и анимации:
«Ходячий замок Хаула» Д. В. Джонс и Г. Миядзаки..... 39

Семенец О. С. Функции образа ребенка в романах «Врата ада» Л. Года и «Танатонавты» Б. Вербера 44

Тихомирова Е. В. Игра в «детскую книгу» как нарративная стратегия в фэнтезийных циклах 48

Ушневич С. Э. Симбиоз научности текста и философичности иллюстраций
в сказке Януша Вишневого «Марцелинка. В поисках самого важного»52

Шулькова Е. И. Девочки vs мальчики: современный детский детектив
в контексте субкультуры детства.....56

Раздел 2. УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА.....61

Бондар Л. А. Пьеса Я. Верещака и А. Вратарева «Волшебная сопилка (Зеленая гора)»:
создание этнокультурного кода на основе традиционного сказочного сюжета62

Гоголь Н. В. Поэзия Наталии Забины и современная украинская литература для детей68

Деркачова О. С. Интертекст в повести-сказке Яна Бжехвы «Академия пана Кляксы»72

Дыбовская О. В. Влияние детской литературы на формирование тендерной идентичности подростка
(на материале произведений Б. Космовской «Буба» и И. Ягелло «Кофе с кардамоном»).....76

Корнева Л. М., Сологуб Л. А. Особенности детского анекдота как жанра фольклора 81

Лебедивна Л. И. Роман М. и С. Дяченко «Ритуал»: инаковость как шлях к отчужденности.....85

Макарова Т. М. Проблема моральной деградации подростков в романе
Любка Дереша «Поклонение ящерице» 89

Овдийчук Л. Н. Пенталогия Марины Павленко: жанрово-стилевые особенности 94

Слыжук О. А., Гребенюк М. А. Произведения Галины Малик для детей контексте
современного школьного литературного образования100

ВЕДОМОСТИ ОБ АВТОРАХ.....104

CONTENTS

Section 1. LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH IN CONTEMPORARY WORLD.....	7
<i>Baran (Hnidets) U.</i> Active Canon of the Modern Children's Literature: West and East.....	8
<i>Vasyuta S.</i> Magic World in the Fairy Tales by V. Korolev-Staryi <i>Khukha-Mokhovynka</i> and Tove Jansson <i>The Wizard's hat</i>	13
<i>Yenalyeva O.</i> Genesis of Psychological Novel for Children in Realistic German-Language Literature of the Second Half of the XX Century.....	20
<i>Kanchura E.</i> Nursery Rhymes Intertextual Methods in English Fantasy	25
<i>Kolesnih A.</i> Monsters Among Us: Monster High by Lizie Harrison as a Phenomenon of the Contemporary literature for Young Adults.....	30
<i>Kosareva G.</i> Generational Alternative in the Novel <i>The boys from Pal streets</i> by Ferenc Molnar and Eponymous Film Adaptation by Zoltan Fabri	35
<i>Saliuk B.</i> Intermedial Interaction of Children's Literature and Animation: <i>Howl's Moving Castle</i> of Diana Wynne Jones and Hayao Miyazaki.....	39
<i>Semenets O.</i> Functions of the Image of a Child in the Novels <i>the Gate of Hell</i> by Laurent Gaude and <i>The Thanatonauts</i> by Bernard Werber.....	44
<i>Tykhomyrova O.</i> A Children's Book Game as a Narrative Strategy in Fantasy Series.....	48
<i>Ushnevich S.</i> The Symbiosis of Science Text and Illustrations' Philosophy in the Tale of Yanush <i>Vishnevsky Marcelinka. In search of the most Important</i>	52
<i>Shulkova K.</i> Girls vs Boys: Modern Children Detective in the Context of Childhood Subculture.....	56
 Section 2. UKRAINIAN LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH IN THE BEGINNING OF XXI CENTURY	 61
<i>Bandar L.</i> The Plays of J. Vereshchak and O. Vrataryov <i>Magic flute (Green the Mountain):</i> Creation of a Model of National Culture Using Classic Coved Story.....	62
<i>Gogol N.</i> Poetry of Nataliya Zabala and the Modern Ukrainian Literature for Children.....	68
<i>Derkachova O.</i> The Intertext in Jan Brzechwa's Fairy Tale <i>Academy of Mr Kicks</i>	72
<i>Dybovska O.</i> The Effect of Children's Literature on the Forming of Gender Identification of Teens (on the Base of B. Kosmovska's <i>Buba</i> and J. Jagiello's <i>Coffee with Cardamom</i>).....	76
<i>Korneva L., Sologub L.</i> The Peculiarities of the Child Anecdote as a Genre of Folklore.....	81
<i>Lebedivna L.</i> The Novel <i>Ritual</i> by M. and S. Dyachenko: Otherness as a Way to Alienation	85
<i>Makarova T.</i> The Problem of Moral Degradation of Teenagers in the Novel of L. Deresh <i>Worship a Lizard</i>	89
<i>Ovdiychuk L.</i> Pentalogy of Maryna Pavlenko: Genre and Stylistic Features.....	94
<i>Slyzhuk O., Grebeniuk M.</i> Galina Malik Works for Children in the Context Modern School of Literary Education	100
 INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	 104

Розділ 1

ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА В СУЧАСНОМУ СВІТІ

АКТИВНИЙ КАНОН СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА: ЗАХІД ТА СХІД

Розвиток глобальної культури з переплетенням різних світових економічних систем, який супроводжується та обслуговується новими медіями та іншими сучасними комунікативними й інформаційними технологіями, розвал політичних кордонів, зростаюча добровільна мобільність індивідумів, а також переселення народів, спричинені війною, бідністю або ж політичними репресіями, відкриває дедалі ширший простір мультикультурального комунікування.

Разом із тим, це породжує не лише конфлікти, але й зародження нових культурних ідентичностей у кожній окремій нації, переплетення яких і реалізує сучасний канон дитячої літератури. Різноманіття тем, кількісне та якісне «дорослішання» дитячої літератури сьогодні потребує, відповідно, певної ілюстрації та порівняння канонічних процесів у розвитку літератури для дітей та юнацтва в Україні та Німеччині. Їх співставлення та аналіз сьогодні особливо на часі, оскільки на часі й сам дискурс навколо канону взагалі та канону в дитячій літературі зокрема.

Ключові слова: література для дітей та юнацтва, сучасний канон дитячої літератури, зміна культурних ідентичностей.

Развитие глобальной культуры с переплетением разных мировых экономических систем, которое сопровождается и обслуживается новыми медиа- и информационными технологиями, развал политических границ, возрастающая добровольная мобильность индивидумов, а также переселение народов, вызванные войной, бедностью или же политическими репрессиями, открывает все большее пространство мультикультурального коммуницирования.

Вместе с тем, это всё порождает не только конфликты, но и зарождение новых культурных идентичностей в каждой отдельной нации, переплетение которых влияет на реализацию современного активного канона детской литературы. Разнообразие тем, количественное и качественное «взросление» детской литературы сегодня требует соответственной иллюстрации и сравнения канонических процессов в развитии литературы для детей и юношества в Украине и Германии. Их сопоставление и анализ сегодня особенно актуальны, так как актуальным является сам дискурс вокруг канона вообще и канона в детской литературе в частности.

Ключевые слова: литература для детей и юношества, активный канон детской литературы, изменение культурных идентичностей.

Development of the global culture with network of different world systems followed and served by new media and other modern communicative and informational technologies, breaking up of the borders, growing up of the voluntary mobility of the individuals, but also the migration, caused by the wars, poverty or the political repressions, open even wider space for the multicultural communication.

It generates the conflicts but also the conception of new cultural identities in every nation, binding of those realizes the modern canon of children's literature.

Diversity of topics, quantity and quality growing-up of the children's literature today need some illustration and comparison of the canonical processes in the development of children's literature in Ukraine and Germany.

Its comparison and analysis is very on time now like on time is also the discourse about the canon at all and the canon in the children's literature special.

Key words: literature for children and youth, active canon of children's literature, change of cultural identities.

У другій половині ХХ ст., особливо після спустошливої війни, світ намагався віднайти баланс у житті, переглянути, відродити віковічні цінності, заперечити закостенілі догми, встановити порядок, насадити нові ідеї, утвердити стару (наприклад, комунізм), вдосконалити нову (емансипація) ідеології, зрештою, розважити людину (наприклад, стрімко розвивалася кіноіндустрія, передусім в Америці), або ж зазомбувати (радянська пропаганда). Відповідно до соціокультурного статусу тієї чи іншої країни, формувались тенденції та функції, зокрема, і дитячої літератури. Світ охопила ідея інтернаціоналізації, розмивання меж між культурами та навіть мовами. Однак, погоджуючись із Клінбергом¹, реальний книгообмін відбувався умовно в двох найчисельніших групах: «західна інтернаціоналізація» охопила Америку, Англію, Францію, Західну Німеччину, Нідерланди і Скандинавські країни, «східна» — країни Радянського Союзу, Угорщину та Східну Німеччину. «Західна» група проголосила «світову республіку дітей», «східна» - «культ радянського дитинства». В обох випадках розгорталася утопічна ідеологія, творився певний універсальний безнаціональний прототип дитини. Проте очевидні вже всім два абсолютно різні мотиваційні фактори, які рухали розвиток дитячої літератури в цих, розділених «високими мурами», непрохідними кордонами, світах: на теренах Радянського Союзу інтернаціоналізація насправді була зумовлена комуністичною цензурою та ідеологічно-пропагандистськими потребами радянського «продуцента», а поза його межами, у світі «іншому», - індивідуальними потребами масового споживача та розвитком медіа-індустрії. Обидві системи були зорієнтовані на забезпечення масового характеру видань дитячої літератури. Однак вже наприкінці ХХ ст. спостерігаємо різну картину, яка характеризує розвиток дитячої літератури радянському та позарадянському світах: Європа та Америка стрімко прогресувала в книгоіндустрії та, відповідно, збагачувалася та розкріпачувалася у своїй менгальності передусім через екранізацію т. зв. «інтернаціональної» дитячої літератури (з історії відомий масовий емансипаційний студентський та жіночий рух у 68-70-х рр., який спричинив важливий для розвитку, зокрема, і літератури для дітей та юнацтва злам педагогічної та комунікативної парадигм). Саме в цей період мейнстріми в дитячій літературі й до сьогодні визначили такі вже кчасики, наприклад з німецької дитячої літератури, як Міхаель Енде, Крістіне Нестлінгер, Ренате Велш, Пауль Маар, Петер Гертлінг, Урсула Вольфель та ін. Модернізація, встановленого цими новаторами, актуального канону відбувається сьогодні завдяки творчості Корнелії Функе, Кірстен Бойє, Юти Ріхтер, Анне Вооргове, Андреаса Штайнгофера та ін.

Водночас, радянська дитяча література наполегливо залишалася в рамках усталеного шаблону: «закономірним наслідком характерної для багатьох

десятиліть зневаги до смислу кінцевого продукту діяльності, до функціонування інтелектуальної продукції і пов'язані із загальним ставленням до дитини як до простого об'єкта впливу, який необхідно озброїти апробованими і раз і назавжди встановленими текстами-еталонами» [1, с. 26]. Східні німці ще досі травматично переживають «радянську інтернаціоналізацію», ідеологічно переосмислюючи її вже, зокрема, і в новітній літературі для підлітків. Гріт Поппе, відома в Німеччині письменниця, будучи у 1989-1991 рр. учасницею активного громадського руху «Демократія вже зараз», у романі «Під замком» (2009, відзначений у каталозі «Білі круки» у 2010 р.) на основі документальних фактів відтворює реальну картину т. зв. «культу радянського дитинства». Події у романі відбуваються в НДР у 1988 р. - час, коли починалися масові протести, які супроводжувались масовими арештами або ж ліквідацією окремих індивідумів, т. зв. «ворогів народу». Мати чотирнадцятилітньої Ані подала документи на виїзд до Західної Німеччини, де з 1961 р. опинилися її батьки за високим Берлінським муром і до яких вона не мала право вже більше ніколи поїхати. Бажання матері покинути разом із донькою країну, спровокувало з боку влади надзвичайний контроль за ними. Одного дня, матір арештували, а доньку відправили у виправний табір до Таргау на довчні виснажливі роботи. Історія розповідає про тяжкі випробування, знущання, насильство, яке зазнає юна дівчина в соцтаборі, з якого єдиним порятунком є втеча. З перших сторінок роману автор повністю розкриває східну суть діючої, насправді брутально, ідеологічної системи соцреалізму:

«Коли у класі мовчанка затягнулася, пані Фалькер сказала: «Вирвіть листочок. Перевірка успішності. Десять переваг соціалізму. Тезисно. Маєте п'ять хвилин».

... Аня не мала жодних проблем із завданням. Жодного безробіття, низькі ціни на комунальні послуги, жодних безхатченків, жодних смертей через наркотики, писала вона, і коли вона через дві чи то три хвилини вже справилася із завданням, вона зголосилася. «Чи можна отримати додаткові бали за те, що будуть перераховані також і недоліки?»...

Пані Фалькер проігнорувала її питання, Аня невинно посміхаючись здвинула плечима. «Жодної свободи думки, жодного Саротті-шоколаду, жодних подорожей до Парижа, Лондона або Сан Франциско...», диктувала вона собі сама і робила так, ніби пише. Смерті біля муру, подумала вона. Теа у в'язниці.

Коли Аня відірвала погляд від свого листка, вчителька стояла біля її столу. Пані Фалькер взяла листок у руку і мовчки простудіювала його. ... Вона нагнулася над плечима своєї учениці і прошепотіла слово, єдине, це нагадувало більше дзижчання, аніж говоріння: «Обережно!»

«Я, здається, зробила помилку», сказала вона тихо...

«Насправді це ... жодна не помилка. Ну добре, я дещо написала», нарешті сказала мама.

«Знову скаргу?», запитала Аня. «Доповідну?» Що декілька тижнів писала її мати якісь доповідні і скаржилася на щось. Переважно її скарги взагалі нічого не допомагають. Але це не зупиняє її в тому, щоб продовжувати скаржитись: на те, що замовлена капуста не була доставлена або що вже роками протікає

¹ Grob anterteilt Klingberg Europa in eine „westliche Region mit einm Austausch zwischen item Englischen, Deutschen, Franzosischen, Niederlandischen mid skandinavischen Sprachen und eine ostliche mit einem slawisch (besonders russisch)-ungarisch-deutschen (die DDR) Austausch [11, с. 152].

дах або про те, що їй не дозволяють відвідати батьків на Заході...

«Я подала запит»

... «Запит на виїзд»... «Я хочу звідси подалі», прошепотіла вона. «Геть з цієї країни» [10, с. 13-20].

Це, звісно, відома картина «культу радянського дитинства» у «східній» групі. Однак, незважаючи на таку реальність, в Україні, «хрущовська відлига» в час «емансипаційного» європейського руху дала свою особливо цінну сьогодні для нас плеяду письменників, які також перебували в певному розумінні в стані «вивільнення» та психологічної «емансипації»: В. Нестайко, В. Близнець, Є. Гуцало, В. Симоненко, М. Вінграновський, Ліна Костенко, І. Жиленко, Д. Павличко, Гр. Тютюнник, А. Дімаров, В. Шевчук, Я. Стельмах, Б. Харчук та ін. ... -

звернення до дитячих творів для декого стало вдалим способом світоглядної, психологічної самореалізації, висловлення власного, можливо, й «крамольного», погляду на радянську дійсність, апелювання до вічного й уселюдського» [4, с. 14]. Завдяки їм, фактично, відбуваються зміни також у світоглядній системі літератури для дітей та юнацтва, відповідно, змінюється канон: «культ радянського дитинства» відходить. Натомість, з'являється просто «дитинство», дитинство природне, з усіма реальними чи то природними своїми потребами та баченнями. З цієї позиції тенденційно (але, звісно, не масштабно/масово) можна спробувати привіняти потоки розвитку української та західнонімецької літератури для дітей та юнацтва і починати пробувати здійснювати компаративний аналіз канонічних процесів в історії дитячої літератури від 60-70х рр. XX ст. в Україні та Німеччині.

Звідси зрозуміло, що ані утопічні постулати щодо «світової республіки дітей» чи «культу радянського дитинства», ані комерційна чи ідеологічна інтернаціоналізації не змінила того факту, що тексти для дітей та підлітків, написані конкретними авторами в конкретних місцях по цілому світі перекладалися різними мовами, поширилися в інші країни і читалися як і читаються іншими мовами та сприймаються реципієнтами різних національностей, незалежно від приналежності до соціокультурно чи політично сформованої тої чи іншої групи.

Отож, світові тенденції, в умовах інтернаціоналізації особливо від 60-70-х рр. мали, звісно, безпосередній вплив і на формування нового канону в українській дитячій літературі, зміну соціальної функції педагогічного статусу дитячої літератури, яка репрезентує себе передусім через те, що «нові цінності поширюються або старі заперечуються, наприклад, у суспільній системі, яка перебуває у зламній фазі між традиційними та сучасними суспільними формами та структурами» [9, с. 152]. Так, наприклад, відомого класика дитячої літератури Всеволода Нестайка за те, що його трилогія «Тореадори з Васюківки» відходила «від сірої, нудної дійсності, що жила в гаслах «щасливого дитинства», автора «звинувачували в «антипедагогізмі», за начебто спотворені образи радянських школярів, за веселий, вигаданий, пригодницький світ» [2, с. 71]. Автор сам зізнається, що в такий спосіб йому хотілося «повернутися в дитинство - інше, ніж було з мене» [2, с. 71]. Таким

чином Всеволоду Нестайку вдалося створити т. зв. «первинну гармонію» віртуальної «ідилії» дитинства, якою так бракувало, та й, зрештою, бракує українським дітям.

Це саме те, що шведська дослідниця російського походження Марія Ніколаєва пропонує розуміти як «символічне зображення процесу дозрівання (ініціації, обряд посвяти), і при цьому це не є суворо наслідувальна рефлексія на якусь певну «реальність». Сфера тексту, написаного та продюзованого для дітей та молодих людей відображає певну фазу дитячо-дорослого континууму, відлуння якого тягнеться з первинної гармонії (Аркадія, Рай, Утопія, ідилія), через різні рівні точок відправлення, і в керунку виконання якоїсь місії, яка може вдатися або ж провалитися» [11, с. 112]. Іншими словами, Всеволоду Нестайку вдалося створити ідеальний образ українського дитинства у своїй безпосередності, незважаючи на всі зовнішні та буденні злободенні фактори його формування.

Отже, письменники-шестидесятники здійснили безпосередній вплив на формування, в певному сенсі сучасного, канону дитячої літератури в Україні, який репрезентує зародження нових культурних ідентичностей актуального сьогодення. Творцями сучасного українського канону літератури для дітей та юнацтва є Всеволод Нестайко, Володимир Рутківський, Галина Малик, Олександр Гаврош, Леся Воронина, Олександр Дерманський, Зірка Мензатюк, Андрій Кокотюха, Іван Андрусак, Марина Павленко, Марина та Сергій Дяченки, Анатолій Качан, Ігор Січовик, Василь Голобородько, Сергій Гридін. Валентин Бердт, Оксана Кротюк, Оксана Лушевська та ін.

З 2010 року українська дитяча література (після перерви з 2005 р.)² потрапила в щорічний Міжнародний каталог «Білі Круки», який, фактично, служить одним з основних «орієнтирів у світі дитячої та підліткової літератури і не лише представляє найкращі видання, а й визначає ключові тенденції для видавців, критиків, продавців книжок і, звісно ж, для маленьких читачів

² До 1992 р. «Білі Круки» подають лише загальну рубрику «Радянський Союз».

У 1992 р. вперше каталог орієнтує світ на дитячу літературу України: її представляють Борис Іванов «Кок-кок, молоток» та Василь Королів-Старий «Нечиста сила. Казки» видавництва «Веселка».

У 1995 р. «Білі круки» відзначають історичне видання для підлітків французького письменника Мурієля Перніна (Muriel Pemin "Famine: The weapon of tyrants"), у якому автор проводить паралелі та ілюструє Голодомор в Україні 1931-33 рр. як цільове винищення українства на Сході України радянською владою та антигуманітарний тираністичний проєкт Косово в 1993 р.

У 1997 р. ми знову бачимо Україну в переліку орієнтирів, але її представляє цього разу російськомовний тритомник одесита, математика, новеліста та філософа Віктора Кротова «Волшебный возок».

У 2001 р. вперше у каталозі з'являється ілюстрована Володимиром Голозубовим та видана видавництвом «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» у: 1997 р. українська народна казка «Рукавичка».

У 2002 р. видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» представляє у каталозі відразу 3 ілюстровані дитячі книжки: «Снігова королева» Ганса Крістіана Андерсена, «Песик та його місячні друзі» Георгія Химича, «Козак Петро Мамарига» Миколи Вінграновського.

У 2005 р. до каталогу «Білі круки» входять ілюстровані Владиславом Єрком британські лицарські казки «Казки гуманного Альбіону» в-ва; «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА».

та їхніх батьків» [3]. У 2011 р. представник Міжнародної молодіжної бібліотеки, дослідниця дитячої літератури Середньої та Східної Європи, - Каті Вібе опублікувала «Огляд актуальної літератури для дітей та юнацтва в Польщі, Росії, Словенії, Чехії, Україні, Угорщині», куди увійшли імена таких репрезентативних письменників для дітей та підлітків як Сашко Дерманський, Олександр Гаврош, Галина Малик, Наталка Сняданко, Іван Андрусак, Любо Дереш, Леся Воронина, Зірка Мензатюк, а також і ілюстратори та найкращі українські видавництва³.

Однак, незважаючи на досить розгорнутий перелік імен та жанрове різноманіття творів в огляді від Каті, які представляють українську дитячу літературу сьогодні, «Білі круки» орієнтують світ лише на Олени Комової «Піратські історії» (2010); Василя Голобородька «Віршів повна рукавичка» (2011); Мар'яни Савки «Казка про Старого Лева», Романи Романишин та Андрія Лесіва «Рукавичка. Українська народна казка» (2012), Івана Андрусяка «Вісім днів із життя Бурундука», Романи Романишин та Андрія Лесіва «Ріпка» (2013).

А вже цього року (2014) Україна, завдяки надзвичайно високохудожньому рівню ілюстрацій студії «Аграфка» та двомовності видання для дошкільнят вперше отримала світову нагороду в номінації Opera Prima конкурсу Bologna Ragazzi Award 2014 за книжку «Зірки і макові зернята».

З переліку зрозуміло, що за жанром з репертуару сучасної української дитячої літератури на заході викликають інтерес переважно поетичні твори для малят та *picturebook*, незважаючи на те, що цими ж роками в Україні були визнані високохудожні прозові твори Олександра Гавроша⁴, Володимира Рутківського⁵, Сергія Гридіна⁶, Сашка Дерманського⁷, Лесі Ворониної³ та ін. Така ситуація пояснюється, очевидно, тим, що донедавна самі українські видавництва не надавали великого значення сучасній літературі для дітей та юнацтва, аргументуючи це т. зв. «несформованістю сучасного корпусу, браком сучасного матеріалу. Звідси - засилля ліцензованої літератури, багаторазове

перевидання української класики, фольклору, казок, зарубіжної дитячої класики, що тривало протягом усіх 1990-х рр. і першої половини 2000-х рр.» [6, с. 205]. І лише в другій половині 2000-х років спостерігаємо перші ознаки т. зв. процесу зародження українського канону сучасної дитячої літератури, корпус якої представляють вищезгадані автори.

Цими ж роками в рекомендований репертуар книг у каталозі «Білі круки», входять щорічно переважно від 3 і більше варіантів літературних пропозицій від інших країн. Так, наприклад, сама Німеччина у 2010 році орієнтує читача на 36 нових найменувань, у 2011 - 28, 2012 - 22, 2013 - 26. За жанром - це переважно книжки-картинки для найменших, короткі оповідання та романи для дітей та великі за обсягом романи для підлітків (до 16 років) і чотири збірки поезії.

Дослідження показує, що українська дитяча література (особливо проза), незважаючи на свій якісний ріст, все ще не становить великої цінності для світу. З однієї сторони, це, звичайно, проблема перекладів в умовах соціо-політичної та економічної кризи сьогодні в Україні, але з іншої, - це питання індивідуалізації та розкриття внутрішнього світу особистості, яке передусім цікавить сьогодні світ та яке, як влучно зауважує Володимир Чернишенко у статті «Привид комунізму в дитячій літературі» (ЛітАкцент), ще не посіло твердого місця в ментальності пострадянського світу на відміну від іншого.

Винятком, щоправда, є проза Галини Малик «Злочинці з паралельного світу» та Сашка Дерманського «Вужик Онисько», представлені у 2013 р. в межах Європейського дитячого ярмарку у м. Заарбрюкен, Німеччина, а також прозовий проект «Видавництва Старого Лева» та ГО «Трансліт» «Мама по скайпу», куди увійшли короткі оповідання провідних українських дитячих письменників і вперше були перекладені та видані німецькою мовою відповідно до ментальної та культурної рецептивної спроможності західного читача та репрезентовані в рамках Лейпцигського книжкового ярмарку також у 2013 р.

Але проблемою ще й сьогодні є не лише недостатня представленість української дитячої літератури у світі, але й у самій Україні. Незважаючи на позитивні «мейнстріми» в розвитку цієї літератури, в Україні досі відчувається брак безпосереднього, послідовного та структурованого огляду як українською, так тим більше іноземною мовами, творів українських канонічних дитячих письменників від 1991 р. з боку вітчизняних літературознавців.

В Україні фахове дослідження дитячої літератури розпочалося понад 10 років тому, представлене передусім працями Емілії Огар, Ольги Папуші та Уляни Гнідець. Тоді, коли Е. Огар у своїх дослідженнях зосереджується передусім на дослідженні книги як ринкової медіа-продукції. О. Папуша зосереджує свою увагу на питаннях нарації у її співвідношенні з дитячою літературою. Дисертація Уляни Гнідець розкриває особливості літературної комунікації у творах для дітей та юнацтва на прикладі німецькомовної репрезентативної дитячої прози (тенденції історичного розвитку до 2007 р., зміна комунікативної парадигми наприкінці XX ст., класики та сучасні репрезентанти

³ http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Studje_Kinder_Jugendliteratur_MOE.pdf

⁴ Дипломант конкурсу «Коронація слова» 2010 року в номінації «Романи» за твір «Галуна-Лалуна» та дипломант «Коронації слова» 2013 року в номінації «Дитяча проза» за роман «Розбійник Пинтя у Заклятому місті» («Закляте місто»),

⁵ У 2011 році Володимир Рутківський став лауреатом премії «Книга року Бі-Бі-Сі» за двотомний історичний роман «Сині Води».

2012 року Володимир Рутківський став лауреатом Шевченківської премії і переміг у номінації «Література» за історичну трилогію для дітей «Джури» («Джури козака Швайки», «Джури-характерники», «Джури і підводний човен», 2007-2010 рр.).

У 2013 році кінопроект за романом Володимира Рутківського «Сторожова застава» переміг у 5-му конкурсі Державного агентства з питань кіно.

⁶ У 2013 році Сергій Гридін став лауреатом премії «Книга року Бі-Бі-Сі» за підлітковий роман «Не такий».

⁷ Книжка «Чудове чудовисько в Країні жаховиськ» Сашка Дерманського здобула перемогу рейтингу «Книжка року» - 2010 у номінації «Дитяче свято».

¹ Леся Воронина була відзначена першою премією Національного конкурсу «Найкраща книга України - 2009», за книжку «Сни Ганса-Християна», а у 2010 р. - дипломант Міжнародного літературного конкурсу романів, кіносценаріїв і п'єс «Коронація слова - 2010» за роман «У пошуках Огоного».

дитячої літератури). «Наука» про літературу для дітей відно, деяку ілюстрацію та порівняння канонічних та юнацтва в Україні прогресує, про що свідчать, процесів у розвитку літератури для дітей та юнацтва в зокрема, наукові розвідки Бориса Шалагінова, Людмили України та Німеччини. Їх співставлення та аналіз Грицик, Раїси Мовчан, Сергія Іванюка, Олександра сьогодні особливо на часі, так як на часі і сам дискурс Пронкевича, Ольги Червінської, Лідії Мацевко-навколо канону взагалі та канону у дитячій літературі, Бекерської, Наталі Логвіненко, Тетяни Качак, Лілії зокрема. Очевидно, що саме поняття канону за останні Овдійчук, Наталі Марченко, Богдани Салюк, Оксани десятиліття перебуває в полемічному колі світових Луцевської та ін., які репрезентують «дорослий» теоретиків.

Розвиток глобальної культури з переплетенням різних світових економічних систем, який супроводжується та обслуговується новими медіями та іншими сучасними комунікативними та інформаційними технологіями, розвал політичних кордонів, зростаюча добровільна мобільність індивідумів, а також переселення народів, спричинені війною, бідністю або ж політичними репресіями, відкриває дедалі ширший простір мультикультурального комунікування. Разом з цим це породжує конфлікти, але і зародження нових культурних ідентичностей у кожній окремій нації, переплетення яких і реалізовує сучасний канон дитячої літератури.

Різноманіття тем, кількісне та якісне «дорослішання» дитячої літератури сьогодні потребує, відпо-

Але, на відміну від «шкільного канону», «канон літератури для дітей та юнацтва» включає в собі виключно твори, спеціально написані для дитячого читача. Сучасний канон дитячої літератури передбачає реалізацію таких трьох критеріїв: інтернаціональність, інтеграція в дитячу літературу всіх жанрів, відкритість до сучасності як продовження традиційного канону. Канон сучасної літератури для дітей та юнацтва вважаємо активним, оскільки в поточному процесі оцінки сьогодні з боку літературознавців, критиків та й самих споживачів-читачів деякі твори можуть підлягати деканонізації, а деякі можуть, навпаки, оновлено входити до його актуального корпусу. Отож, полемічний дискурс у цьому питанні вважаємо для дослідників дитячої літератури відкритим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бутенко І. Книга для детей: общественные потребности и их удовлетворение / И. Бутенко // Книга: исслед. и материалы. - 1990. - № 60. - С. 26.
2. Воробець Т. Художня своєрідність трилогії Всеволода Нестайка «Теодори з Васюківки» / Т. Воробець // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. - Вип. 2. - Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2012. - С. 71.
3. Купріян О. Міжнародний каталог «Білі круки» [Електронний ресурс] / О. Купріян // Простір української дитячої книги. - Режим доступу : <http://www.bardbooka.com.ua/mizhnarodmj-katalog-biji-kmki>.
4. Мовчан Р. Література для дітей та юнацтва в системі історії З/країнської літератури ХХ століття / Р. Мовчан // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. - Вип. 1. - Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2011. - С. 14.
5. Муляр Ю. Білі плями історії [Електронний ресурс] / Ю. Муляр. - Режим доступу : <http://bilaplyama.blogspot.de/2bll/07/1937-270730-1939-365839.litml>.
6. Огар Е. Суб'єкти формування репертуару / Е. Огар // Огар Е. Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби) : [монографія]. - Львів : Світ, 2012. - С. 205.
7. Nikolajeva M. Growing up. The dilemma of children's literature / M. Nikolajeva // Children's literature as communication: the ChiLPA Project / [edited by Roger D. Sell]. - Volume 2. - Amsterdam ; Philadelphia, 2002. - P. 112.
8. O'Sullivan E. Kinderliterarische Komparatistik / Emer O'SuUivan. - Heidelberg : Winter, 2000. - 549 S.
9. O'Sullivan E. Statusrelevante Funktionen von Kinderliteratur / Emer O'Sullivan // O'Sullivan Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg : Winter, 2000. - S. 152-159.
10. Poppe Grit. Weggesperrt / Grit Poppe. - Hamburg : Cecilie Dressier Verlag GmnH, 2009. - 323 S.
11. Wiebe K. Überblicksstudie fiber die aktuelle Kinder- und Jugendliteratur in Polen, Russland, Slowenien, Tschechien, der Ukraine, Ungarn [Електронний ресурс] / K. Wiebe - Режим доступу : http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Studie_Kinder_Jugendliteratur_MOE.pdf.

ЧАРІВНИЙ СВІТ У КАЗКАХ В. КОРОЛЕВА-СТАРОГО «ХУХА-МОХОВИНКА» ТА ТУВЕ ЯНСОН «КАПЕЛЮХ ЧАРІВНИКА»

У статті проаналізовано елементи чарівних казок у текстах українського письменника В. Королева-Старого та фінської казкарки Туве Янсон, розглянуто спільне та відмінне в синтезі фольклорної традиції та письменницького стилю: осмислено окремі спільні складові поетики літературної та фольклорної казки, визначено доцільні методи, прийоми, форми роботи у процесі компаративного аналізу текстів.

Ключові слова: чарівна казка, фантастичні та міфологічні образи, казкова поетика, компаративний підхід, методи, прийоми, форми роботи.

В статье проанализированы элементы волшебных сказок в текстах украинского писателя В. Королева-Старого и финской сказочницы Туве Янссон, рассмотрено общее и отличное в синтезе фольклорной традиции и писательского стиля: осмыслено отдельные общие составляющие поэтики литературной и фольклорной сказки, определены целесообразные методы, приемы, формы работы в процессе компаративного анализа текстов.

Ключевые слова: волшебная сказка, фантастические и мифологические образы, сказочная поэтика, компаративный подход, методы, приемы, формы работы.

The article analyzes the elements of fairy tales in the texts of Ukrainian writer V. Korolev-Staryi Khukha-Mokhovynka and Tove Jansson The Wizard's hat considered common and different in the synthesis of folk tradition and style of the writers: comprehended some common components poetics of literary and folk tales, setting appropriate methods, techniques, forms work in the comparative analysis of the texts.

Key words: fairy tales, fantastic and mythological images, fairy poetics, comparative approach, methods, techniques, forms of work.

Казки В. Королева-Старого «Хуха-Моховинка» і Туве Янсон «Капелюх Чарівника» належать до літературних чарівних казок із міфологічним забарвленням. Актуальність розгляду чарівної літературної казки з елементами фольклорної полягає у зміні світоглядних позицій сучасного учня-читача, який прагне сприймати художній світ як новий вияв віртуальної дійсності, створеної письменником, де можливі усілякі метаморфози, а з іншого боку, чітка позиція християнина заперечує язичницьку культуру як неправомірну щодо існування і не визнає її давню традицію. Тому перед літературознавчою та педагогічною наукою стоїть важке завдання: акцентувати увагу на ті основні структурні високохудожні елементи фантастичної літературної казки, як чарівні образи, незвичайні події, стилістичні кліше, які містять у собі повчально-виховний характер, потужний естетично-моральний потенціал для гармонійного розвитку особистості. Казки відомі з найдавніших часів у всіх народів світу, вони мають багато спільного, що пояснюється подібністю культурно-історичних умов життя. І народні, й літературні казки відзначаються національними особливостями, відображають спосіб

життя народу, його світосприйняття, природні умови, індивідуальні риси стилю митця.

У літературознавстві поняття казка літературна постулюється як авторський, художній, прозаїчний або віршовий твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв [2]. Однією із основних особливостей казки літературної є її тісний зв'язок із народною, яка за своїм змістом і поетикою близько стоїть до сказання, легенди, билини, баладної пісні, використовує пісні, приказки, прислів'я, загадки, замовляння і має кілька основних типів: чарівна, побутова, про тварин [8, с. 178]. У деяких джерелах казка про тварин визначається генетично найдавнішою з-поміж інших, оскільки пов'язана з тотемічними уявленнями [11, с. 330]. До такої ж думки схилився у свій час й Іван Франко. Серед основних його аргументів на користь казки про тварин були вікова (від 8 до 12 років) та естетично-смакова відповідності (розбудження цікавості, уваги, думок, почуттів). Погоджуємося, що все це слугуватиме становленню міцних моральних основ дитини. Про те

І. Франко досить критично висловив зауваги до тих казок, які «розбуркують молоду фантазію дивоглядними образами... демонів і т. ін. Митець в інтересі здорового розвитку дитини радить якнайдовше витати фантазією в тім світі..., де погляд ясний» [16]. До найдавніших казок, що первісно мали магічне призначення, варто віднести й чарівно-фантастичні. Вивчення цього жанру має усталену традицію: О. Анатольєва, Л. Брауде, М. Грушевський, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, Є. Мелетинський, М. Липовецький. Так, О. Анатольєва і Л. Брауде наполягають на тому, що чарівна казка є результатом безпосереднього використання автором системи народної казки, суголосна з ними й Л. Овчиннікова, що саме народна казка є першоосновою чарівної [13]. Ці казки засвідчують найдавніші форми народної творчості, адже жанр фольклорної казки генетично схожа до міфу. За припущенням Е. Мелетинського, казка могла відокремитися від міфів унаслідок розриву безпосереднього зв'язку цих міфів з ритуальним життям племені [12]. О. Галич, розвиваючи цю думку, до чинників, з яких постає жанр літературної казки з фольклорної відносить: а) вільну вигадку, що пориває з необхідністю наслідування твердо фіксованих реалій міфу; б) внутрішню настанову оповідача на розважальне, а не на світоглядне завдання казки [5, с. 283]. Оскільки літературна казка постає з фольклорної двома шляхами: 1) через вільну інтерпретацію її фабульних схем; 2) на основі оригінальної фабули, в яку широко вводяться чарівно-фантастичні елементи [5, с. 283], то саме поняття «неймовірне чудо» є чи не найголовнішою жанровою ознакою фантастичної казки [2]. Традиційно основними чинниками цієї казки є чарівник, фантастична, міфологічна істота; здобування чарівного предмета чи порятунок героєм когось, фактор родинного характеру основної колізії, міфологічне забарвлення ворожого персонажу демонічного світу. Останні методичні розробки засвідчують інтерес до літературної чарівної казки з міфологічним забарвленням: Є. Волошук, Л. Коваленко, В. Парашич, Г. Чух, Н. Картальна, Л. Паламарчук, І. Ковальова, Л. Єременко. Шкільний курс з предмета української та світової літератури орієнтує учня на те, що літературна казка - авторський художній твір з вигаданим сюжетом, у якому наявні чарівні, фантастичні елементи і акцентує увагу на тому, що саме чарівна казка найфантастичніша з-поміж інших видів. Як доказ цього, Є. Волошук, Л. Коваленко, Н. Волошина, визначають головні ознаки фантастичної казки: переплітання дійсного й надприродного, незвичайні казкові герої, фантастичні події, чудодійні предмети [3, с. 34], магічні числа, використання загадок, прислів'їв, приказок, постійних епітетів [7, с. 42], надприродні перевтілення, неймовірні пригоди, дія найрізноманітніших чарівних сил, тварин поряд з людьми, захоплива гострота сюжету [4, с. 31-32].

Варто зауважити, що всі ці ознаки є спільними для казок різних народів. Це пояснюється однаковою їх часовою появою, а відповідно і традицією - схилатися перед магією, вірити в існування злих і добрих духів. Звідси, наголошує Волошук, мандрівні сюжети, які повторюються в казках різних народів, дещо змінючись залежно від місцевих умов. Укорінення

маандрівного сюжету як у народній, так і в літературній творчості різних країн, є свідченням глибокого взаємозв'язку фольклорних традицій народів світу.

Методика літератури як наука акцентує увагу на значущості компаративного підходу в процесі вивчення того чи іншого твору: Т. Бенфей, О. Веселовський, М. Драгоманов, В. Перетц, А. Градовський, Л. Токмань, А. Лісовський, О. Богданова, Л. Мірошніченко, О. Ісаєва. Цілком слушною є думка Л. Градовського, що компаративне вивчення літератур підвищує ефективність навчання, допомагає встановити єдність світового літературного процесу, пізнати учнями національну самобутність вітчизняної літератури [6, с. 210]. А. Лісовський, акцентуючи увагу на поглибленні завдяки взаємозв'язкам двох літератур морально-етичного та емоційно-естетичного розвитку учнів, рекомендує спрямовувати зусилля на розвиток умінь учня бачити позицію автора, його почуття й уподобання в деталях, ситуаціях, системі образів і в кожному образі зокрема за допомогою таких прийомів взаємозв'язку літератур, як порівняння сюжетів, образів, знаходження типологічних подібностей [9, с. 27-29]. Сучасна методична думка (К. Бондар, І. Гетьманенко, В. Форсюк, С. Ромашко) визначає компаративістику одним із перспективних напрямів методики викладання української та світової літератури, що дає можливість знаходити не тільки спільне, а й специфічне, особливе, відмінне, те, що не повторюється і опиняється поза межами зіставлення [10, с. 2]. Погоджуємося з думкою методистів, що компаративний аналіз дає можливість усвідомити культуру як єдину систему текстів, що має діалогічний характер, побачити схожість систем художнього мислення незалежно від національних або часово-просторових уявлень. Цінність має заувага практиків щодо вікових можливостей учнів. К. Бондар пропонує вчити елементам компаративістики з п'ятого класу для кваліфіковано застосовування у старших [10, с. 2]. В. Форсюк розробила ефективну методику уроків для школярів різного віку, враховуючи рівень репродуктивних, комунікативних можливостей учнів 5 і 7 класів, де прийоми, методи вивчення літературного твору спільні. Визнаємо, що переваги таких уроків полягають у перспективності виучуваного для молодших школярів, організованості, вмотивованості бути корисним [10, с. 3]. Отже, одним із головних завдань компаративного аналізу визначених нами казок вбачаємо у виявленні ідейно-естетично значущих аспектів зіставлених літературних явищ В. Королева-Старого «Хуха-Моховинка» і Туве Янсон «Капелюх Чарівника».

Мета статті: проаналізувати спільні та відмінні значущі художні явища в літературних казках фінської та української письменників, розглянути складові поетики літературно-фантастичної казки, визначити ефективні методи, прийоми, форми роботи над текстами творів Туве Янсон та В. Королева-Старого за умов компаративного підходу.

У процесі вивчення казок «В. Королева-Старого «Хуха-Моховинка» та Туве Янсон «Капелюх Чарівника» на початковому етапі вдаємося до біографічного методу, тобто вивчення цих казок варто розпочати із короткої біографічної довідки про митців.

Повідомлення вчителя. Туве Янсон (1914-2001) - письменниця і художниця. Народилася у Фінляндії. Мама (дизайнер-графік) належала до шведського роду і дбала, щоб її діти знали шведську. Тато був відомим скульптором. Тітонька ліпила з гіпсу чудернацькі фігурки. В дитинстві родина Янсон жила майже по півроку в будинку рибалки на невеликому острові у фінській затоці Балтійського моря. Як же чудово було гуляти в лісі, уявляючи, що із-за стовбурів дерев дивляться маленькі сяючі очі, а на гілках дерев сидять феї, розчісуючи своє довге волосся. «Без щасливих дитячих років, проведених біля моря», вона «ніколи не почала б писати» [14, с. 108]. Одного разу Туве Янсон сперечалася про щось зі своїм братом Ларсом і, передражняючи його, намалювала на стіні маленького бегемотика. Маленька Туве тоді й не знала, що зватимуть його Мумі-троль, і згодом він стане найвідомішим персонажем.

Задум казки про Мумі-тролів виник у 1939 році, коли Радянський Союз розв'язав нерівну війну проти Фінляндії. Шукаючи розради, письменниця взялася писати про добрих чудернацьких істот, які живуть у чарівній Долині. Так з'явилася книжка «Маленькі тролі і велика повінь», згодом: («Погоня за кометою», 1946; «Капелью Чарівника», 1949). «Вигаданий світ моїх Мумі-тролів - це світ, за яким у глибині душі, либонь, сумує кожний з нас», - говорила письменниця [4, с. 229].

Повідомлення учнів. В. Королів-Старий (Василь Костевич Королів), український письменник, народився на Полтавщині (1879-1943), що дала світовій літературі

М. Гоголя, який увів у духовне життя багатьох народів поетичний образ України, овіяний казками і легендами (цикл повістей «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» та ін.). У роки навчання Василь Королів-Старий захоплювався творчістю М. Гоголя. Склалося так, що в 1919 році В. Королів-Старий виїхав до тодішньої Чехо-Словаччини. У 20-ті роки у світ виходять такі твори, як «Чмелик» (Прага, 1920), збірка казок «Нечиста сила», п'єса-казка «Русалка-жаба» (Львів, 1923) та ін. У романі «Чмелик», підзаголовок «Навколо світу» (про долю юнака з Полтавщини) використано казковий мотив про маленького Чмелика, для якого рідний дім - нехай то буде щілинка в моху - дорожчий від золотих палат на чужині [15, с. 7]. Нестерпна туга за Батьківщиною, чверть віку поза її межами, велика любов до минулого викликають бажання по-новому трактувати «нечисту силу» - показати народові традиційно злі й лихі алегоричні образи добрими, вчинки яких здебільшого приносять людям користь. У збірці казок «Нечиста сила» автор вирішив переосмислити своєму образу фольклорно-казкових представників «неіснуючого, невидимого світу»... «як персоніфіковані сили природи, позбавляючи їх елементів зла та ворожості». Про свої дитячі твори митець говорив: «Дозволю собі боронити перед дітьми «нечисту силу», що, на мою думку, часто буває далеко менш небезпечною, ніж деякі інші «сили», яких, на жаль, не зовуть «нечистими» [15, с. 5-10].

Укладання учнями біографічної довідки (робота в групі).

Біографічна довідка	Туве Янсон	+	Королів-Старий
Національність	Фінка (1914-2001)		Українець (1879)
Жанр	Літ.-фантастична казка	+	Літ.-фантастична
Джерело натхнення	Дитячі спогади, братик		Туга за домівкою
Нове в образах тролів, хух	Зобразити добрими	+	Облагородити, позбавити зла

Пошукову роботу, дослідження спільних та відмінних елементів казок розпочинаємо із виявлення змісту творів, пригадавши ознаки чарівних казок.

Запитання для класу: Які ознаки має чарівна казка? Укласти план.

1. Вигадані істоти (герої).
2. Чарівні предмети, події.
3. Чудеса і перетворення.
4. Мовний орнамент (прислів'я, приказки, загадки, афоризми).

Бесіда з учнями (актуалізація знань):

1.- Чи зустрічали ви в літературних творах, кінофільмах, мультфільмах, різноманітних коміксах, пазлах фантастичних істот і яких саме? Назвіть.

2.- Якими були їх вчинки: добрими чи злими. Коротко розкажіть.

3.- Чи схожі мумі-тролі з казки Туве Янсон та хуха-моховинка з казки В. Королева-Старого на фантастичних потворних істот зі скандинавського та українського фольклору? Аналіз зовнішності портретів.

Для підготовки відповіді на третє запитання застосовуємо роботу з підручником, текстом твору

тощо. Діти дізнаються, що троями в давніх скандинавських оповідках називаються карлики, велетні, чаклуни, відьми та інші фантастичні персонажі. Однак мумі-тролі та їхні друзі нічого спільного з ними не мають. У творах Янсон вони постають маленькими симпатичними істотами, схожими на м'які іграшки, людей і тварин. Зовні вони нагадують іграшкових бегемотиків. Схожу подобу мають і Хропусь та його сестричка Хропся, які, змінюють свій колір залежно від настрою [4, с. 229].

Хуха - міфічна істота, що інколи з'являється перед очима людей. Чому?

Як описує автор, «була вона така сама пухка, як мох. Мала довгу вовничку, що, мов шовком, вкривала все її тільце. Сама тільки мордочка була голенька й нагадувала садову жовто-фіалкову квіточку - братки. Та були ще в неї голенькі зі споду, рожеві лапки» [15, с. 7]. Хто з нас не згадував цю міфічну особу, коли зробивши якусь нележку чи важливу справу, полегшено зітхав: «Хух!».



Словникова робота.

Поряд із головними фантастичними персонажами укласти таблицю «Міфічні персонажі» діють й інші міфологічні істоти, значення яких варто

з'ясувати за текстами казок, довідковими джерелами,

Біографічна довідка	Туде Янсон	+ -	Королів-Старий
Національність	Фінка (1914-2001)		Українець(1879)
Жанр	Літ.-фантастична казка	+	Літ.-фантастична
Джерело натхнення	Дитячі спогади, братик		Туга за домівкою
Нове в образах тролів, хух	Зобразити добрими	+	Облагородити, позбавити зла
Пошукову роботу, дослідження спільних та	«Хуха-Моховинка»		

Пізнавальне завдання. Підкресліть однією лінією спільні міфічні істоти, а двома лініями відмінні в текстах збірки В. Королева-Старого «Нечиста сила» та повістях Туде Янсон «Маленькі тролі і велика повінь», «Комета прилітає». За бажанням дізнайтеся з текстів про них більше!

Довідкове бюро: домовинки, морські чорти, вогняні духи, водяники, мавки, тролі-моховички, мара, відьми, упирі, Вій, Хапун, потерчата, літавиця, злидні, мавка-вербинка, дідько, перелесник, вовкулака, дядя, потороча, русалонька; Свято Купала.

Робота над змістом творів. Читання вголос казки «Хуха-Моховинка» із зупинками (коментування) у такій послідовності:

1. Від початку казки до слів «... люди дуже рідко помічають та розуміють чужі сльози...». 2. Від слів «Однак тому великому бору, в якому жила Моховинка...» до - ... «а її сосна жалібно застогнала». 3. Від слів «Переякана Моховинка притьмом плигнула до дверей...» до - «... зможе вона, не боячись морозів, повернути до рідного краю». 4. Від слів «Одного дня в хліві трапилося нещастя...» до «Хуха ніде не

обзивалася...». 5. Від слів «Поранена Моховинка мовчки чекала під лавкою...» до кінця казки.

Оскільки для розуміння визначених програмою 1, 2, 5 розділів «Чарівного Капелюха» потрібне ознайомлення учнів із повістями «Маленькі тролі і велика повінь», «Комета прилітає», рекомендуємо вдатися до **буктрейлера** (відеоролика до 3 хв.) за змістом книги, використовуючи кадри із мультфільму «Мумі-тролі» (Японія, 1969 р.), що дозволить через яскравий образ, колір, звук заінтригувати сприймаючого, спонукати до повного прочитання повістей. Подаємо план, в якому акцентується увага на значущих художніх явищах (образах, подіях, деталях), які мають бути на кадрах: **«Маленькі тролі і велика повінь»:** 1 кадр. Гущавина дрімучого лісу. 2. Змій і Тюльпанна. 3. Племя гатіфнатів? 4. Диво-сад Старого Пана. Мурашиний Лев. 5. В гостях у хлопчика. 6. Тато і блакитний будиночок.

«Комета прилітає»: 1 кадр. Приємні відкриття - море і печера. 2. Подорож до обсерваторії, Гранатове урочище. 3. Гемуль. 4. В обсерваторії. 5. Хропусі. 6. У крамничці. Танці на галявині. 7. Провалля, повітряна куля. 8. Комета прилітає.

Ознайомлення із персонажами. Назвіть імена всіх героїв



1. Мумі-Мама, Тато, Мумі-троль, Хропся, Хропусь,,
2. Моховинка, Дід, Лісовик,,,,

Виразне читання 5 розділу, коментування. Укладання анкети за рубриками, робота з текстом, виписування цитат:

Біографічна довідка	Туде Янсон	+ -	Королів-Старий
Національність	Фінка (1914-2001)		Українець(1879)
Жанр	Літ.-фантастична казка	+	Літ.-фантастична
Джерело натхнення	Дитячі спогади, братик		Туга за домівкою
Нове в образах тролів, хух	Зобразити добрими	+	Облагородити, позбавити зла
Пошукову роботу, дослідження спільних та	«Хуха-Моховинка»		
Мавки - душі дерев, дівчата з розкішним волоссям.	Хо-Суковик ■ старий, мудрий, поважний старійшина роду Хух		
Світлячки - зеленкуваті цяточки в лісі, що мерехтять світелками.	Лісовик - живе в лісі, пасе вовків, зайців, оленів; любить незлі витівки.		
Мара - істота з круглими незмигними очима, не надто велика й гнізна, але страшенно брехала	Мавки - лісові істоти, що господарювали в лісі, вигадуючи роботу хухам, садили дерева, кулі		

1. Стисло перекажіть 1, 2 розд. «Капелюха Чарівника», опора на цитати.
2. Визначте за анотаціями (1-7) розділів ключове слово і укладіть план.
3. Доберіть і підпишіть ілюстрації за такими ознаками:

Чарівні предмети,

Їжачок (Лев)



Мумі-троль-потвора



Хмарки. Чарівник



Джунглі-дім



З кізками



Гра з дітьми

Творче завдання: розфарбуй в улюблений колір Хропсю. Що це забарвлення означатиме для настрою Хропсі? Устав у текст необхідне, відсутнє. Кольори Хропсі.

1. Від..... ? стала бузкового кольору.

2. - О! - тільки й зуміла промовити Хропся й густо пожовтіла від ?

3. - Якого кольору мають бути квіти для прикрашання обіднього столу? - спитав Мумі-троль. - Бузкового, - вирішила вона. Бузковий колір... ? мені найліпше.

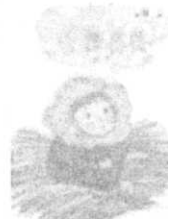
4. Хропся від цих слів почала зеленіти, починаючи від носика (допишіть настрій).

6. Хропся затрималася надворі, ?..... своїм відображенням у срібній кулі.

7. Засперечавшись, брат з сестрою вмить змінилися в кольорі. (У якому?).

8. - У неї дурнуватий вигляд! - ? бовкнула вона. - Чому ти посіріла?-запитав Мумі-троль. - Королева... має дурнуватий вираз.... - Справді. ... ? Хропся і знову порожівела. **Довідка:** жаху, втіхи, пасуватиме, милувалася, сердито, втіха.

Проблемне запитання. У чому неоднозначність бузкового забарвлення Хропсі? Інтелектуальна гра «Асоціація». Поясни, до чого тут веселка і хмарки?



Вибіркове читання. «Як і всі Хухи, Моховинка мала мінливу вовничку, яка враз сама собою робилася того кольору, що й ті речі, біля яких бувають Хухи. Моховиночка найчастіш була зеленою, бо рідко відбігала від своєї зеленої хатки. Але, коли вона бігала по соснових старих глищах, то ставала такою рудувато-червоною, як вони. Біля потоку була блакитною..., на піску жовтою, як пісок, між кущами шипшини - рожевою, на вересі - фіалковою, на снігу ставала білою».

Гра «Настрій вчинку». Змодельуйте ситуацію і укладіть ланцюжок за літературною формулою «П+К=Н» **Подія - колір - настрій.**

Довідка: **зелений** - гармонійність, благополуччя природи, тиша; **рудувато-червоний** - відчуття тілесного тепла; **блакитний** - знімає гнів, спонукає до духовної бадьорості; **жовтий** - стимулює уяву, створює гарний настрій, позбавляє байдужості; **рожевий** - допомагає позбутися туги; **фіолетовий** - приводить думки до порядку; **білий** - спонукає до чистоти і незапямованості. **Рідна хатка** - зелений - благополуччя. **Гралася з іншими хухами** - рудувато-червоний - теплий, ніжний, лагідний, дружній. **Плаче**

сосна - блакитний - вразливість біль, прагнення зарадити біді, зняти гнів, бути бадьорою. **Мрії про домівку** - жовтий - покій. **Порятунок Лиски** - жовтий - небайдужість. **Забавлянки з дітьми** - рожевий - веселість. **Поранення** - фіолетовий - розважливості. **Допомога дідові** - білий - почуття обов'язку.

Рефлексія. Віртуальна гра «**А що було б, якби...?**» Робота в парі. Один учень наводить цитату, інший реагує смайликом, коментує свій вибір.

Гатіфнати - крихітні невидимі, білі, без облич звірятка-фолі.

Не відомо: вони привітні, сердиті, засмучені, здивовані, злі чи добрі? не розмовляють, не чують, ніким не цікавляться; органи чуття у них в животі; роблять щорічні зустрічі перед мандрівкою навколо світу?

Бридкі покручі! (Гемуль). - Вони ніколи не дійдуть до мети, бо їх вабить дорога. (Мумі-троль). Заперечте чи погодьтеся!!!

Розгорнута відповідь: - Чого не змогли б зробити доброго Мумі-тролі, Хухи, якби були такими, як гатіфнати?



Робота над художньою мовою казок «Вічний образ - Мудрість»

Завдання: знайдіть у текстах вдалі, на вашу думку, вирази, означте їх.

Поясніть, яка у них закладена мудрість. Прогнозоване виконання завдання:



На перший погляд, чарівні казки зображують неможливі події, але насправді в них збереглися в зашифрованому вигляді відомості про таємничі прадавні обряди народу.

Подальшого розгляду потребує питання характерта звичаї нашого народу, де поряд із фантастичними персонажами діють добрі міфічні істоти, про що свідчить казковий світ В. Королева-Старого та Туве Янсон.

Компаративний підхід при встановленні контактів між двома мистецькими явищами сприяє вихованню учнів почуття національної ідентичності й водночас

формує почуття поваги до самобутньої культури інших народів. Подальшого розгляду потребує питання характеру їх взаємозв'язку зі світом ристики персонажів, характеру природи, розкриття важливих морально-етичних, духовних, екологічних проблем, порушених авторами казок; яскраві літературні явища, зокрема поетична мова казок (загадки, прислів'я, афоризми, пісеньки тощо). Удосконалення потребує методика роботи над текстом фантастичної казки в процесі її вивчення в школі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анатольева Е. А. Тайны литературной сказки / Е. Анатольева. - М.: Прест, 1998. - 226 с.
2. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка / Л. Брауде. - М.: Наука, 1979. - 208 с.
3. Волошина Н. В. Українська література : [підручник для 5 кл.] / Н. В. Волошина. - К. : Педагогічна думка, 2007. - 188 с.
4. Волошук Є. В. Світова література : [підруч. для 5-го кл. загальноосвіт. навч. закл.] / Є. В. Волошук. - К. : Генеза, 2013. - 256 с.
5. Галич О. Теорія літератури : [підручник / за наук. ред. Олександра Галича]. - К. : Либідь, 2001. - 488 с.
6. Градовський А. В. Теоретико-методичні засади порівняльного вивчення шкільного курсу літератури. Наукові основи методики літератури : [навчально-методичний посібник / за редакцією доктора педагогічних наук, професора, члена-кореспондента АПН України Н. І. Волошиної] / А. В. Градовський. - К. : Ленвіт, 2002. - 344 с.
7. Коваленко Л. Т. Українська література : [підр. для 5 кл. загальноосвіт. навч. закладів] / Л. Т. Коваленко. - К. : Видавничий дім «Освіта», 2013. - 228 с.
8. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. - К. : Радянська школа, 1971. - 486 с.
9. Лісовський А. Взаємозв'язок у викладанні двох літератур і проблеми шкільної літературної освіти / Антон Лісовський // Українська мова і література в школі. - 2002. - № 3. - С. 27-29.
10. Літературний компонент Держстандарту: компаративна лінія // Всесвітня література в сучасній школі. - 2012. - № 4. - С. 2-5.
11. Літературознавчий словник / [Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів та ін.]. - К. : ВЦ «Академія», 1977. - 752 с.
12. Мелетинский Е. Ф. Поэтика мифа / Е. Ф. Мелетинский. - М. : Восточная литература, РАН, 2000 - 407 с.

13. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук / Л. Овчинникова. - М., 2001. - 387 с.
14. Паламарчук Л. Туве Янсон. «Комета прилітає», «Капелью чарівника», «Зима-чарівниця (за вибором) // Світова література. Уроки за новою програмою. 5 клас / [упоряд. Н. Жданова]. - К. : Редакції газет гуманітарного циклу, 2013. - 112 с.
15. Погребенник Ф. Не така вже й страшна нечиста сила // Королів - Старий В. К. нечиста сила : [Казки : Для мол. та сер. шк. віку / упоряд. та передм. Ф. П. Погребенника]. - 2-ге вид. - К. : Веселка, 1992. - 172 с.
16. Франко І. Коли ще звірі говорили. Передмова / І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50 т. - Т. 20. - К.: Наукова думка, 1979. - С. 74-172.
17. Яременко Л. Туве Янссон. «Комета прилітає» Чарівність художнього світу // Лариса Яременко // Всесвітня література в сучасній школі. - 2014. - № 1. - С. 60-62.

©ВасютаС. Д., 2014

Дата надходження статті до редколегії 30.06.2014 р.

ГЕНЕЗИС ПСИХОЛОГІЧНОГО РОМАНУ ДЛЯ ДІТЕЙ У НІМЕЦЬКОМОВНІЙ РЕАЛІСТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті розглянуто вплив соціально-економічних процесів у Федеративній республіці Німеччина 60-70-х років ХХ ст. на розвиток німецькомовного реалістичного роману. Показано вплив трансформацій освітньої парадигми на переоцінку ролі літератури для дітей. Висвітлено основні функції та класифікацію реалістичного німецькомовного роману для дітей і визначено місце його основної складової - психологічного роману в німецькомовній літературі для дітей.

Ключові слова: анти-авторитарне виховання, реалістичний роман для дітей, психологічний роман для дітей.

В статье рассматривается влияние социально-экономических процессов Федеративной Республики Германии 60-70-х годов ХХ века на развитие немецкоязычного реалистического романа. Показано влияние трансформаций парадигмы образования на переоценку роли детской литературы. Описаны основные функции и подана классификация детского немецкоязычного реалистического романа, определено место его главной составляющей - психологического романа в немецкоязычной детской литературе.

Ключевые слова: анти-авторитарное воспитание, детский реалистический роман, детский психологический роман.

This contribution describes influence of social-economy processes that had been in FRG of 60s - 70s of the 20th century, on German realistic novel for children. The article shows influence of transformation of education paradigm on rethinking of role child's literature. The main function and classification German novel for children are described and the role its main part - psychological child's novel in German child's literature.

Key words: 'anti-authoritarian' education, realistic novel for children, psychological novel for children.

Останні десятиріччя ХХ століття відзначаються зміною культурно-історичної парадигми, трансформацією соціальної свідомості та появою проблеми ідентичності. Саме в цей період відбувається різкий прогрес в технічному розвитку, перерозподіл пріоритетів та осмислення наслідків жаклих подій І половини ХХ ст. для всієї планети. Все це має відображення не лише в літературі «для дорослих», але й в літературі для дітей.

Метою даної статті є дослідити місце та причини виникнення німецького психологічного роману для дітей в німецькомовній літературі для дітей як підвиду реалістичного роману для дітей. При цьому планується звернути увагу на соціальне тло цього часу, висвітлити напрямки розвитку реалістичного роману для дітей цього періоду та визначити місце психологічного роману для дітей у даний проміжок часу.

Варто зазначити, що поняття «дитяча література» (німецькою мовою . Kinder - und Jugendliteratur", що дослівно можна перекласти як «дитяча та підліткова література») в німецькому літературознавстві є збірним. Під ним розуміють «літературу для дітей та юнацтва»,

«літературу про дітей та юнацтво» і літературу, створену дітьми та юнацтвом відповідно.

На теренах України прослідковується термінологічне розмежування цих понять. Дане питання висвітлене в працях сучасних дослідниць (У. С. Гнідець [див.: 1], В. В. Кизилова [див.: 2], О. Папуша [див.: 3]). Слід зауважити, що існує ще й література для юнацтва, але оскільки в цій статті йтиме мова про літературу, розраховану для дітей віком до 12 років, то розглядається лише термін «література для дітей», під яким розуміється створена дорослими література для дітей.

Переломним моментом у розвитку сучасної німецькомовної літератури для дітей багато дослідників (Х.-Х. Еверс [див.: 8], В. Штеффенс [див.: 12] та інші) вважають 60-ті роки минулого століття. Слід зауважити, що події цього часу мали величезний вплив не лише на розвиток різноманітних форм та жанрів, введення нових тем, але й повністю змінили ставлення дорослих до дітей.

Причини цього варто шукати в соціально-політичних подіях того періоду. Після жаклих руйнувань Другої

Світової війни, що їх пережила Німеччина, приходить період зростання економіки - так зване «німецьке економічне диво», яким знаменуються 50-ті та частина 60-х років XX ст., покращується добробут населення, зростають матеріальні статки. Але вже у кінці 60-х починається економічна криза і як наслідок - протести та страйки по всьому світу, Німеччина не є винятком. Після візиту шаха Ірану Мохаммеда Резаа Пехлеві до західного Берліну та вбивства студента Бенно Онезорга починаються активні страйки молоді, під впливом студентських протестів у Сорбоні відбуваються заворушення студентів у Берліні. А такі світові події як в'єтнамська війна, культурна революція в Китаї призводять до переосмислення подій останніх десятиріч, підведення певних підсумків, змін у світогляді та світосприйнятті.

Слід зазначити, що протести в Німеччині набули не лише політичного спрямування, вони також стосувалися сфери освіти, а саме порушувалося питання авторитарності (Autoritat) та антиавторитарності (Antiautoritat) у процесі виховання молодого покоління [6, с. 217]. На думку деяких дослідників (наприклад, Гільхер - Холтей [див.: 9]) це й відрізняло Німеччину від інших країн Європи того часу. Як результат, відбулося переосмислення у ставленні до дитини, почали приділяти більше уваги сфері освіти. Замість звичайних дитячих садків з'являються так звані «Kinderladen» (дослівно: дитячі крамниці (назва походить від типу використовуваного приміщення, оскільки організовували їх у тодішніх приміщеннях для магазинів). Вони зазвичай відкривалися з ініціативи батьків і в них одночасно могли перебувати від 13 до 19 дітей. Ці дошкільні заклади відрізнялися тим, що практикували антиавторитарну модель навчання. Перші заклади з'явилися в 1968 році в Берліні (засновниця Хельке Зандер (Helke Sander)) та у Франкфурті (заснувала Моніка Зайферт (Monika Seifert) [5, с. 238]. Обидві жінки були представницями Німецької Соціалістичної спілки студентів (Sozialistischer Deutscher Studentenbund (SDS)) і мали активну громадську позицію. Саме тому рух німецьких феміністок тісно пов'язують із рухом Kinderladen.

Анти-авторитарна модель виховання була спрямована на виховання нового покоління, тому орієнтувалася не на бюргерський ідеал покірної та добре вихованої дитини, а на цілісну особистість - незалежну, критично спроможну, раціональну, вільну з власними ідеалами.

Цей час знаменувався також впливом різних медіа: з'явилися телепередачі, спрямовані на ранній розвиток дитини, які поєднували в собі розважальну функцію та дидактичну. Першим був запозичений з Америки навчальний серіал «Sesame Street» (у Німеччині під назвою «SesamstraBe»), потім з'явилася і «Телепередача з мишкою» („Die Sendung mit der Maus"), обидві були спрямовані на дітей-дошкільнят і учнів молодшої школи. Газета «Гра та навчання» («Spielen und Lernen») підсилювала інтерес до навчання, кількість пропозицій з використанням різних медіа для освіти радикально збільшується. Не останню роль відіграв також процес технологізації, регламентування та диференціювання завдань.

Це дало поштовх до змін у сфері освіти. Міністр Георг Піхт (George Picht) об'єднав партії під гаслом «*Віднаправляйте своїх дітей на довше в країці школи*» («*Schickt eure Kinder länger auf bessere Schule!*»). Принципи антиавторитарного навчання залишили неформальні заклади навчання (Kinderladen) і почали використовуватися в шкільному процесі, що не могло не відобразитися і на літературі для дітей. Ці події поставили перед нею нові завдання, які вимагали негайних дій та рішень. І в першу чергу, великим проривом стало те, що література для дітей та юнацтва з кінця 70-х стала визнаною в німецькій літературній критиці. Передувало цьому в 1978 році вручення премії миру німецьких книговидавців Астрід Ліндгрєн за її творчість; регулярні статті критиків літератури для дітей у тогочасній періодиці, а також включення обраних книг для дітей та юнацтва в шкільну програму. Цей час знаменувався також появою великої кількості німецькомовної літератури для дітей та юнацтва, але вже з новим спрямуванням - з урахуванням потреб тогочасного суспільства. Отже, відбуваються зміни у функціях літератури для дітей та юнацтва.

Традиційна виховна функція, яка раніше була провідною, поступилася місцем так званій «соціальної» і полягає в узагальненні дитячого досвіду, визнає необхідність дитини в розумінні і відповідно готує її до процесу соціалізації. Згідно з завданнями цієї функції, юний читач повинен через книгу знайомитися зі порядком суспільних відносин та вчитися розуміти соціум.

Ще одна функція, яка теж починає претендувати на перше місце - це комунікативна, її завданням є підготовка дитини до сприйняття конфліктної ситуації та ознайомлення зі шляхами її подолання.

Поява цих функцій продиктована в першу чергу новим сприйняттям дитини дорослими. Від тепер вона являється не просто майбутнім дорослим, а є рівноправним членом комунікації, маленька людина, яка активно пізнає світ і є його частиною [7, с. 21].

Починається нова фаза в розвитку літератури для дітей та юнацтва, у якій виокремлюють 2 напрямки [4, с. 20]. Перший є наслідком руху «Kinderladen», і базується на анти-авторитарному вихованні, інший же - на ідеях Руссо про рівність, спрямований на лібералізацію норм та партнерських відносин у різних сферах життя. Ці обидва напрямки єдині в тому, що пропагують власну думку дитини і виступають проти бюргерського виховання.

Після ряду трансформацій з урахуванням потреб суспільства виникає одне спрямування, що об'єднує ці два рухи і призводить до продукування абсолютно нової літератури, яка в першу чергу відрізняється змістом. У літературу для дітей проникають теми, які раніше були для неї табу. В центрі тепер дитина з її переживаннями, внутрішнім світом та проблемами [13, с. 309].

Такі зміни в літературі для дітей стають причиною розмивання границь між літературою для дітей та літературою для дорослих.

Kinder galten nicht mehr als andere Wesen, die in einer eigenen Welt leben. [...] für die keine andere Rechte gelten als für Erwachsenen; deshalb darf es für sie auch keines Tabu mehr geben [10, с. 26]

(Діти не розглядаються більше як інші створіння, які живуть в своєму власному світі [...], для них діють такі ж закони як і для дорослих, тому ніяких табу для них існувати не повинно).

Тобто, тепер не має бути якихось нав'язувань дорослими своєї точки зору чи позиції, діти в змозі самі пізнати і прийняти якусь зі сторін - лише безкомпромісне зображення дійсності як вона є. Так, у кінці 60-х на початку 70-х свою нішу впевнено займає реалістичний роман, який своїми темами та формально досить чітко відрізняється від існуючої тоді літератури для дітей. [16, с. 309] Дослідники літератури цього періоду (Е. Армбрюстер-Гро [див.: 4], В. Штеффенс [див.: 13] та Т. Кройцер [див.: 10]) виокремлюють три підвиди реалістичного роману:

- проблемно-орієнтований роман для дітей з домінантою соціального реалізму;
- комічний сімейний роман для дітей з домінуванням дитячого літературного гумору;
- психологічний роман для дітей з орієнтуванням на психологічний реалізм.

Варто детальніше розглянути ці підвиди реалістичного роману:

А) Проблемно-орієнтований роман для дітей.

Точкою відліку в секундарній літературі вважається збірка Урсули Вюльфел «Сірі та зелені поля» (1970) (Ursula Wulfel „Die grauen und die grünen Felder“). Вона безжалісно викриває проблеми дітей з неблагополучних родин, зачіпає проблеми алкоголізму, наркоманії, расизму та бідності в країнах третього світу. Свою позицію вона представила в передмові:

„Diese Geschichten sind wahr, darum sind sie unbequem: Sie erzdhlen von den Schwierigkeiten der Menschen, miteinander zu leben, und wie Kinder in vielen Lander diese Schwierigkeiten erfahren. Juanita in Sudamerika, Sintajehu in Afrika, Manni, Corinna, Karsten und viele andere bei uns.

Wahre Geschichten haben nicht immer ein gutes Ende. Sie stellen viele Fragen, und jeder soll die Antwort selber finden.

Die Geschichten zeigen eine Welt, die nicht immer gut ist, aber verdnderbar.“

«Історії правдиві, саме тому вони незручні: вони розповідають про складнощі людей існувати разом і як діти різних країн пізнають ці труднощі. Юніта з Південної Америки, Сінтаєху з Африки, Манні, Корінна, Карстен та інші у нас.

Правдиві історії не завжди мають щасливу кінцівку. Вони провають багато питань і кожен повинен сам знайти відповідь.

Історії показують світ, який не завжди є добрим, проте мінливим».

Розвиток цього реалістичного напрямку зображення дійсності прослідковується далі в Крістіні Нестлінгер «Рудоволоса Фредеріка» (Die feuerrote Friederike) (1970) та Петера Хертлінга «Це вся родина» (1970). Здається немає жодної теми, яку б не висвітлили у своїх творах письменники:

а) тема фашизму та війни (Крістіна Нестлінгер «Лети, хрещу!» (Maikafer, flieg!) (1973) та Урсула Фукс «Емма чи неспокійний час» (Ursula Fuchs: Emma oder die unruhige Zeit);

б) невиліковні хвороби, смерть (Е. Доннеллі «Прощай дідусю, сказав я тихо» (Elfie Donnelly: Servus Opa, sagte ich leise) (1976);

в) Старість, конфлікти поколінь (Петер Хертлінг «Бабуся» (Peter Hartling: Opa), 1977);

г) Розлучення батьків (Петер Хертлінг «Тео втікає» (Peter Hartling: Theo haut ab), 1977) та інші.

Таким чином, письменники хочуть показати, що діти теж є безпосередніми учасники всіх соціальних процесів і ігнорувати цього не варто.

Б) Комічний (забавний) сімейний роман.

Особливістю цього типу творів є те, що поряд з серйозністю буднів, постійно присутні різноманітні елементи комічного. В центрі таких романів звичайно стоїть родина, проте про традиційні ролі мами, тата та дитини тут говорити не варто. Головними представниками цього підвиду романів є Крістіне Нестлінгер та Кірстен Бойє.

Наприклад, у романі Крістіне Нестлінгер «Тата маю я також» („Einen Vater hab ich auch“) зображена життєва ситуація однієї дівчинки, батьки якої розлучені. Фелі - головна героїня - знаходить ряд плюсів того, що її мама і тато не живуть разом і вона може живе з одним із батьків. Ось про своє життя вона й розповідає у веселій формі. Отже, проблема розлучення в цьому романі немає якогось негативного відтінку, а навпаки постулюється як позитивне, крім того цілком нормальне, явище.

В) Психологічний роман для дітей.

У німецькому психологічному романі для дітей висвітлюються кризові та конфліктні ситуації, в яких опиняються діти через розлучення батьків, смерть рідних чи тяжкі хвороби. Зображаючи дитину в кризовій ситуації, письменники відображають її внутрішній стан, мислення, почуття чи дії, які й формують у подальшому особистість.

На становлення цього підвиду реалістичного роману вплинула література для дітей скандинавських країн. Основоположником сучасного психологічного роману для дітей вважається норвезький письменник Тормод Хаутен, який у 1975 році написав роман «Нічні птахи» („Die Nachtvogel“), за який він в 1975 році отримав Норвезьку літературну премію, а в 1979 - Німецьку літературну премію. Крім цього, в 1990 році йому було присуджено міжнародну літературну премію ім. Ганса Крістіана Андерса за значні досягнення в галузі літератури для дітей та юнацтва. За словами журі, його роман викликав такий інтерес тому, що автору вдалося висвітити в творі для молодого читача тему страху та процес його подолання. Саме цим його твір і привернув увагу німецьких авторів і відповідно вплинув на їхню творчість (Петер Хетерлінк, Кірстен Бойє, Міпіам Преслер, Гудрун Мебс).

Цей тип роману від інших відрізняє орієнтування на зображення психологічного стану протагоніста [13, с. 310]. Для того, щоб передати внутрішній стан автори почали використовувати різні наративні засоби - непряму мову, внутрішній діалог, прослідковуються відсилання до потоку свідомості. Також слід відмітити зображення подій доволі короткого проміжку часу, зміна часових форм, розповідь в основному ведеться від першої особи, тобто герої виступає оповідачем

[13, с. 312]. Ще однією особливістю являється відкрита кінцівка.

Бездоганним зразком цього підвиду реалістичного роману критики вважають роман Гудрун Мебе «Недільна дитина» (1982). В творі зображена 9-ти річна дівчинка, яка не знає своїх рідних батьків і скільки себе пам'ятає - проживає в дитячому будинку. Її єдиним другом та порадиником є іграшковий зайчик. Крім неї та Карлі, юнака який заїкається, всі діти в дитячому будинку мають так званих „Sonntagseltern" (батьків, які беруть дітей до себе лише на вихідні). Але згодом і для недільної дитини знаходиться «мама», яка не проти брати її в неділю до себе - звати жінку Улею. В романі зображено всього три зустрічі дівчинки з Улею через призму сприйняття їх дитиною.

«Недільна дитина» проживає в дитячому будинку, де немає місця індивідуальності, де існує суворий порядок, де про них піклуються, але на відстані - і лише на Різдво їм дозволяють атмосферу родини. В такому оточенні діти швидше дорослішають і вчать контролювати свої емоції. Таке середовище формує у вихованців дитячого будинку уявлення про соціальний статус, саме тому в уяві дівчинки постає її «зоннагмутті» вся в хутрі, з дорогою квартирою. Але реальність не завжди відповідає уявленням, тому настає фаза відчуження. Контакт вдається налагодити тоді, коли дівчинка помічає, що її нова, ззовні схожа на юнака зоннагмутті має щось подібне до її єдиного порадирика - іграшкового зайчика. Потім з'являється друг Улі, до якого в недільної дитини виникають ревності. І лише коли вона дізнається про їх намір її удочерити, вона відкривається їм.

Сюжет простий, без різноманітних вкраплень. Помірно, спокійно ведеться розповідь від імені головної героїні. Роман не насичений подіями, описується приблизно 2 місяці з життя дівчинки. І саме вони призводять до зміни свідомості дитини, зміни пріоритетів і віднайдення себе як індивідуальності. Трансформації відбуваються більше в середині дитини, а події у реальному житті є лише поштовхом до цих змін.

Роман Кірстен Бойє «З дітьми ніхто не розмовляє» теж змальовує життя дівчинки Шарлоти, мати якої намагалася покінчити життя самогубством.

Про своє раннє дитинство у дівчинки лише позитивні спогади. Але з того часу, коли мати вирішила продовжити навчатися, що не сподобалося татові, все змінилося. Вони родиною переїхали до села в чудовий будинок і неньці довелося покинути навчання. Тут все і почалося: постійні нервові знервування, від яких постійно діставалося дівчинці, раптові зміни в настрої, період, коли мама не готувала, не прала, а просто лежала в ліжку. Врешті-решт, ненька просто не відчинила двері, але як потім дізналася дівчинка, мама здійснила спробу суїциду.

І знову нескладна сюжетна лінія, що охоплює незначний проміжок часу життя дівчинки. Але поле проблематики тут досить широке: самотність дитини, небажання дорослих розмовляти з дитиною, сприйняття дитиною життя та смерті. Кінцівка залишилася відкритою.

Підводячи підсумки, слід зазначити, що на розвиток сучасного реалістичного роману в Німеччині мали вплив події, які відбувалися в 1968 році. Саме тому цей рік і являється переломним для літератури для дітей. Підтримання антиавторитарної моделі виховання, розвиток медіальних засобів, зміни в ставленні до дитини - все призводить до того, що на перший план виходить реалістичний роман для дітей, який залежно від свого спрямування був поділений теоретиками на проблемно-орієнтований, психологічний та комічний сімейний роман для дітей. Кожен із цих підвидів має свої особливості й представників.

Психологічний роман для дітей теж займає свою нішу. Його особливістю є спрямування на внутрішній стан героя, що вимагає використання художніх засобів, які раніше були притаманні лише літературі для дорослих. Крім цього, тематика цього типу реалістичного роману цілком відповідає тематиці та проблематиці роману для «дорослого».

ЛІТЕРАТУРИ

- Гнідець У. С. Сучасна література для дітей та юнацтва: самобутній феномен в історії розвитку літератури / У. С. Гнідець // Збірник наукових праць: Педагогічна освіта: теорія і практика. - Кам'янець-Подільський, 2012. - Випуск 11. - С. 134-140.
- Кизилова В. В. Література для дітей та юнацтва як поліінтерпретаційний феномен / В. В. Кизилова // Вісник ЛУ імені Тараса Шевченка. - 2012. - №3. - С. 21-30.
- Папуша О. М. Теоретичний дискурс дитячої літератури: у пошуках об'єкта / О. М. Папуша // Вісник Львівського ун-ту. Серія Філологія. - 2004. - № 33. - Ч. 2 - С. 178-183.
- Armbröster-Groh E. Der moderne realistische Kinderroman: Themenkreise, Erzählstrukturen, Entwicklungstendenzen, didaktische Perspektiven / Elvira Armbröster-Groh. - Frankfurt a. d. Main : Peter Lang, 1997. - 298 S.
- Bemdt H. Zu den politischen Motiven bei der Gründung erster antiautoritärer Kinderladen / H. Bemdt // Jahrbuch für Pädagogik 1995. - 1995. - S. 231-250.
- Dolle - Weinkauff B. Studentenbewegung, Germanistik und Kinderliteratur. Neue Positionen der Kritik nach 1968 / B. Dolle - Weinkauff, H. Ewers // Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast / B. Dolle - Weinkauff, H. Ewers. - Weinheim/München : Juventa-Verl., 1996. - S. 211-237.
- Ewers H.-H. Die Emanzipation der Kinderliteratur. Anmerkungen zum kinderliterarischen Formen- und Funktionswandel seit Ende der 60er Jahre / Hans-Heino Ewers R. Raacke, U. D. Baumann // Zwischen Bullerbu und Schewenborn. Auf Spurensuche in 40 Jahren deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur / R. Raacke, U. D. Baumann [Hrsg.]. - München : Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., 1995. - S. 16-28.
- Ewers H.-H. Literatur für Kinder- und Jugendliche. Eine Einförmigkeit in grandlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems 'Kinder- und Jugendliteratur' / Hans-Heino Ewers. - München : Fink, 2000. - 320 S.
- Gilcher - Holtey I. 1968. Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft / Ingrid Gilcher - Holtey. - Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. - 307 S.
- Kreuzer T. König Kind? Literarische Figuren zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der realistischen Kinder- und Jugendliteratur / Tillmann Kreuzer. - Würzburg : Königshausen&Neumann GmbH, 2009. - 236 S.
- Lypp M. Der Blick ins Innere. Menschendarstellung im Kinderbuch / Maria Lypp // Grandschule. - 1981. - № 21. - S. 24—27.

12. Steffens W. Beobachtungen zum modernen realistischen Kinderroman / W. Steffens // Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten / G. Lange, W. Steffens [Hrsg.]. - Würzburg : Königshausen und Neumann, 1995. - S. 25-49.
13. Steffens W. Der psychologische Kinderroman - Entwicklung, Struktur, Funktion / W. Steffens // Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur/ G. Lange [Hrsg.]. - Baltmannsweiler : Verlag Hohengehren, 2005. - (Bd. 1. Grundlagen - Gattungen). - S. 308-332.

© Єнальєва О. А., 2014

Дата надходження статті до редколегії 20.08.2014 р.

ІНТЕРТЕКСТ ДИТЯЧОГО ІГРОВОГО ФОЛЬКЛОРУ В ТВОРАХ ФЕНТЕЗІ

Алюзії на дитячі ігрові вірші в творах англійського фентезі розглядаються як інтертекстуальні методи, що забезпечують внутрішню несуперечливість реальності вторинного світу. Фентезі також оновлює міфологічне мислення, приховане в дитячому фольклорі і показує шлях до індивідуалізації через розуміння компонентів колективного несвідомого.

Ключові слова: фентезі, стан постмодерну, пост-постмодерн, Террі Претчетт, Діана Вінн Джонс, Ніл Гзймен, Джон Рональд Руел Толкін, дитячий ігровий фольклор, дитяча ігрова поезія, архетипи.

Аллюзии на детскую игровую поэзию в произведениях английского фэнтези рассматриваются как интертекстуальные приемы, обеспечивающие внутреннюю непротиворечивость вторичной реальности. Фэнтези оживляет мифологическое мышление, скрытое в детском фольклоре и показывает путь к индивидуализации, вскрывая компоненты коллективного бессознательного.

Ключевые слова: фэнтези, состояние постмодерна, пост-постмодерн, Терри Пратчетт, Диана Винн Джонс, Нил Гейман, Джон Рональд Руэл Толкин, детский игровой фольклор, детская игровая поэзия, архетипы.

Nursery rhymes allusions in some works of English fantasy are regarded as intertextual methods, which help to create inner consistency of secondary world reality and build links between real and fantasy world. Fantasy literature also renews the mythological thinking hidden in children's folklore and shows the way to individualisation through finding awareness in collective unconscious.

Key words: fantasy, condition of postmodern, after-postmodern, Terry Pratchett, Diana Wynne Jones, Neil Gaiman, John Ronald Ruel Tolkien, nursery rhymes, archetypes.

Інтертекстуальна природа метажанру фентезі зумовлює багатство та різноманіття джерел алюзій та посилань, зокрема фольклорних. Поряд із загально-визнаними інтертекстуальними зв'язками з казками та баладами привертає увагу використання малих форм дитячого ігрового фольклору (колисанок, лічилок, забавлянок тощо). Більшість ігрових дитячих віршів, що увійшли до збірки «Пісні Матусі Гуски» (Mother Goose Rhymes, 1780 / 1781; 1916 [див.: 11]) міцно вплелися до текстуальної свідомості сучасного читача. Цитати та парафрази дитячих віршів властиві як високому, так і масовому мистецтву. Варто згадати лише «Усе королівське військо» Роберта Пенна Уорена, «Скільки миль до Вавилону» Дженніфер Джонсон, численні алюзії в романах Агати Крісті, казках Редьярда Кіплінга чи оповіданнях Андре Нортон. Хрестоматійним прикладом побудови тексту на алюзіях з віршами «Матінки Гуски» можна вважати діалогію про Алісу Льюїса Керола. Функціонування подібних цитат та алюзій у інтертекстуальному просторі фентезі відрізняється кількома специфічними рисами, які є предметом уваги даної розвідки. Дослідники неодноразово торкалися зв'язків фентезі з дитячим фольклором, проте у роботах, присвячених окремим

авторам (дослідження інтертекстуальних прийомів Террі Претчетта у Вільяма Еббота [див.: 4], монографія Фари Мендлессон про Діану Вінн Джонс [див.: 8] та Тома Шиппі про Дж. Р. Р. Толкіна [див.: 9]). Проте окреме вивчення такого роду інтертексту не дає цілісної картини. Наше дослідження прагне систематизувати приклади та визначити засоби використання дитячого фольклору в літературі фентезі, а також з'ясувати мету, з якою письменники вдаються саме до цього прийому у контексті реалізації їхніх ідейних доміант. Матеріалом для вивчення стали твори англійського фентезі: Дж. Р. Р. Толкіна, Террі Претчетта, Діани Вінн Джонс та Ніла Геймана. Окрім того, розвідка торкається певних творів англійської фантастики, сюжетно дотичних до фентезі (Г. Каттнер), та робіт російського автора В. П. Крапівіна.

Дж. Р. Р. Толкін приділяв особливу увагу «дитячому» фольклору, критикуючи теорію про його генезу з міфів творіння та природничих міфів (ланцюг зниження: міф - епос - легенда - дитячі казки) як таку, що спрощує явище та позбавляє «дитячий» фольклор істинного значення [12, с. 23-34]. Письменник спростовує загальне переконання, що єдиною аудиторією такого фольклору є діти. Включаючи елементи

дитячого фольклору як складові частини своїх творів, Толкін будував міфологічний простір як природне середовище існування для свідомості його героїв. Так, Більбо та Голлум (*The Hobbit*, 1937) загадують один одному загадки, які, за твердженням Т. Шиппі, відтворюють різні періоди історії (для Голлума - архаїчну свідомість, для Більбо - сучаснішу) [9, с. 25-26]. Реконструюючи стародавню традицію, Толкін створював власні версії віршів та балад, які згодом вводив як природну частину вигаданого світу: «Старий король Коель» (*Old King Coel*) - у повісті «Фермер Джайлс з Хему» (*Farmer Giles of Ham*, 1950), переспів «Кицька на скрипці грала» (*The Cat And The Fiddle*) - в «Братстві Персня» (*The Fellowship Of The Ring*, 1954) тощо. Аналізуючи принцип роботи Толкіна з дитячим фольклором, Шиппі зазначає: «За всіма цими переписами та ремінісценціями криється переконання філолога: саме дитячі казки і віршики про ельфів та гномів зберігають давно втрачений зв'язок з тими часами, коли ці створіння були реальними для дорослих та поетів. Отже сучасні дитячі віршики та загадки - останні нащадки прадавньої традиції» [9, с. 26]. Толкін вводить до текстів своїх творів прямі цитати з дитячого фольклору. Так, дракон у повісті «Фермер Джайлс з Хему», демонструючи обізнаність з традицією, дражнить невдах-лицарів словами «Все королівське військо» [12, с. 72], ім'я героя повісті та образ його вірного пса походять з дитячого віршика [10, с. 155], Гендальф з Фродо, аналізуючи загадки Більбо та Голлума, говорять про їхню близькість та загальну схожість загадок [13, с. 89], що дає їм підставу зробити висновки про близькість мислення гобітів та Голлума, а також про його походження. Толкін реконструює фольклорну традицію в цілому, що дозволяє йому створити міцну вторинну реальність, засновану на внутрішній несуперечливості та повноті світобудови. Дитячий фольклор також виконує роль збереження традиції та зв'язку з глибокою давниною, легендарним часом.

Окрім світотворчої ролі автори фентезі вдаються до використання дитячого фольклору, як носія таємного знання. Так діти, які не знають, що віршия, насправді, лише нісенітниця, знаходять шлях у інший світ завдяки «Бармаглоту» Керрола в оповіданні Льюїса Педжетта (спільний псевдонім Г. Каттнера і К. Мур) «*Mimsy were the borogoves*» (1943). Варто відзначити, що Каттнер послідовно використовує алюзії на твори дитячого фольклору (зокрема, цикл «Мутант» (*Mutant (the Baldie stories)*, 1953).

Звертаючись до новітньої доби розглянемо, насамперед засоби використання інтертексту дитячого ігрового фольклору у творах Террі Претчетта, адже його домінантне фентезі-припущення - світ як текст (тобто, світ, де текстуалізація свідомості працює на усіх рівнях, від ментального до фізичного) - зумовлює максимальну насиченість твору інтертекстуальними прийомами. Претчетт наповнює свій світ матеріальними елементами, запозиченими з дитячого фольклору: свічник саме той, що носить Віллі Бінкі (*Light Fantastic*, 1986), в момент кульмінації роману про експерименти з часом миша біжить по годиннику (*Thief of the Time*, 2000), коні ельфів вбрані у срібні дзвіночки (*Lords and Ladies*,

1992) тощо. Світ виявляється збудованим з предметів, які викликають текстуальні асоціації, прив'язуючи модель реальності до простору інтертексту (Бібліотеко-простору, за Претчеттом). Приховані, прямі чи трансформовані цитати застосовуються письменником не лише для створення самої атмосфери текстуалізованості, але, розвиваючи закон текстуальної причинності, підказують читачеві подальшу логіку подій сюжету. Так, в романі «Ноги з глини» (*Feet of Clay*, 1996) логічний ряд «the butcher, the baker, the candlestick maker» [10, с. 376] натякає на значущість останньої особи для розв'язання детективної загадки, адже в самому віршику троє поважних міщан виконують невластиву їм роль, а у романі власник свічної фабрики виявляється причетним до змови. Аналогічно звучить рядок «Some in rags, and some in tags, and some in a velvet gown» [10, с. 152] в романі «Люди та зброя» (*Men and Arms*, 1993), який також натякає на змову, адже сам вірш за походженням є згадкою про заколот та вторгнення Вільгельма Оранського [10, с. 153].

Наступним етапом взаємодії дитячого фольклору та текстуалізованого світу є вплив текстів на реальність. У романі «*Carpe Jugulum*» (1998) героїні сперечаються щодо варіантів віршиків про сорок (*magpie rhymes*), які за однією версією, пророкують лихо, за іншою - лише дитяча забавка. Сприйняття реальності мешканцем текстуалізованого світу залежить від того, який з варіантів вірша він завчив у дитинстві. «*Дві - буде радість*», сказала Агнес. «*Дві - буде потіха*». «*Але ж це одне й те саме, як на мене*». «*Не знаю, як там, - відповіла нянечка Огг, - Я раділа, коли народився наш Джейсон, але не можу сказати, що тоді мені було до сміху*» [15, с. 126]. (гра значень між *mirth* та *joy*). При цьому Нянечка Огг, як знайний фольклорист коментує, далі: «*Три — буде похорон. Але тих віршів про сорок є повно*». Усвідомлення багатоваріантності фольклорного тексту позбавляє його сакральності та протидіє жорсткому впливу шаблону на мислення й поведінку носія фольклору. На репліку «Одна - буде смуток,» Нянечка відповідає: «*але я завжди вважала, що за хвилину може прилетіти ще одна*». Коли ж кількість сорок віщує лихо, Нянечка просто проганяє зайву, «змінюючи долю» власноруч [15, с. 410]. Таким чином, протидія шаблону відбувається як у свідомості, так і на матеріальному рівні, що суттєво для моделі фенгезійного світу, де текст має безпосередній вплив на реальність.

Прикладом гротескного цитування дитячої пісеньки є спів на-мак-фіглов під час перетину підземної ріки на шляху до світу померлих (*Wintersmith*, 2006). «*Row, row, row your boat*» лунає з вуст малого вільного народцю, як бойовий марш, та знижує урочистість моменту, дратуючи Перевізника. Проте, в ній приховується і таємне знання про природу Вільних Хлопців. Адже на-мак-фігли вірять, що вони вже померли, земний світ для них - вирій, в той час як, помираючи, вони повертаються до реального світу. Рядок «*Life is but a dream*» не звучить під час переправи, та, виникає у пам'яті читача, активізуючи знання про вірування малого народцю [17, с. 294-296].

Претчетт, цитуючи фрагменти дитячого фольклору, підкреслює текстуалізованість своєї моделі фентезійного світу та вказує на роль цих рядків для збереження життєво важливої інформації і передачі цього знання з покоління в покоління. *«Люди пам'ятають погано. Але суспільства пам'ятають добре, рій пам'ятає, кодуєчи інформацію так, щоб вона могла прослизнути повз цензуру розуму, передаючи її від бабусі до онука в малесеньких фрагментах нісенітниць, на які ніхто не зверне уваги й не намагатиметься їх забути. Часто правді вдається вижити саме завдяки хитроцям, всупереч офіційним зберігачам інформації»* [16, с. 280]. Так, Маграт звільняє свій розум від шаблону сприйняття ельфів як добрих та прекрасних істот, мимоволі пригадуючи рядки з дитячих лічилок та колисанок, які, складаючись у єдину картину, відкривають: ельфи, володарі ілюзій та паразити-загарбники.

Претчетт доводить: у рядках дитячої ігрової поезії міститься пам'ять всього суспільства, вона зашифрована та відкривається саме тоді, коли необхідна. Дитячі вірші відомі всім з самого раннього віку, над їхнім змістом не замислюються, їх сприймають як нісенітницю, та вони зберігають у свідомості окремої особистості пам'ять народу. Проте для того, щоб зрозуміти це таємне знання потрібно бути людиною, яка зросла серед людей, сповнена наративним досвідом всіх попередніх поколінь. Істота, позбавлена такої пам'яті, світосприйняття та фантазії, не здатна зрозуміти сенс дитячих віршів. Спроба Зимового Коваля (Wintersmith, 2006) перетворитися на чоловіка, використовуючи шкільний мемо-віршик про хімічний склад тіла людини, виявляється невдалою, адже механічного поєднання елементів води, заліза та інших елементів замало. Потрібний ще *«нарратівіум, базовий елемент переказів, який можна виявити, лише дивлячись на те, як поведуться інші»* [17, с. 264]. Безтілесна істота Роївник (hiver) (A Hat Full of Sky, 2004), яка паразитує на живих істотах, захоплюючи розум та підкорюючи тіло, ховається в них, переповнений панічним жахом перед безмежністю Всесвіту. Він - чисте раціо, позбавлене всього тілесного, ірраціонального, уяви та підсвідомості. Так само, як і Зимовий Коваль, він бачить і чує усе, але сприймає і розуміє лише буквально. Він свідомий всього і переживає усе: кожну мить, кожну найдрібнішу деталь світу. Для нього є незбагненим талант людини до творчого переосмислення доквілля. *«Ми чули пісеньку, там було: «Мала зіронько, світи...» Яка сила! Яка дивовижна міць! Ви здатні взяти мільярди трильйонів тон палаючої матерії, горнило неймовірної сили, та перетворити його на колисанку для дітлахів! Ви будете малі світи, малі перекази, малі шкарлупки навколо вашого розуму, і це тримає безкінечність осторонь, за межею, та дозволяє вам прокидатися щоранку без крику жаху»* [14, с. 238]. За Претчеттом, перекази та дитячі вірші є тим, що робить людину людиною, передає зміст її підсвідомого, ірраціонального, її фантазії, вони формують оболонку розуму та, таким чином, створюють кістяк світу, зберігаючи у своїх рядках найважливішу інформацію про його будову. Проте сліпе слідування за формулами текстуаль-

них шаблонів позбавляє людину волі до дії та свободи вибору. Претчетт підкреслює: сприйняття тексту має бути осмисленим, баланс віри та знання необхідний для вільної особистості.

Претчетт наділяє функцією збереження таємного знання поколінь не лише вербальний фольклор, але й дитячі ігри. Так, у романі «Капелюх, повний неба» одним з ключових для розвитку сюжету є магичний артефакт «плутанка» (shamble), своєрідний барометр магії, збережений у побуті дітей як «котяча колиска». Якщо діти описують види візерунків за асоціацією зі своїм оточенням («дім та отара», «діамант та колиска», «три старенькі леді, з них одна - косоока, яка несла на базар відро риби, коли вони зустріли віслюка»), то для втаємниченої особи переплетені нитки стають дієвою моделлю реальності, яка резонує з підсвідомістю того, хто її заплів. *«Кумедно, але сьогодні це стало дитячою забавкою»* — коментує міс Тік [14, с. 35]. Гра як відгомін обряду відтворюється також і в романі Г. Г. Кея «Гобелени Фьйонавару» (The Fionavar Tapestry, 1984-1987): старовинне пророцтво, втрачаючи зв'язок з історичними подіями, використовується як лічилка, діти активно включаються у гру. Коли настає час, гра набуває функції обряду, а її слова відновлюють первинне значення, закладене пророцтвом. Варто відзначити, що опис дитячої гри як збереження чи відновлення обряду та засобу передачі таємного знання зустрічається не лише в англомовному фентезі. Зокрема, це є характерним прийомом для творчості російського фантаста В. П. Крапівіна (наприклад повість «Гуси-гуси, га-га-га» (1988) чи трилогія «Голубник на жовтій галявині» (1982-1983).

Привертає увагу той факт, що сюжети ігор, що увійшли до творів фентезі, пов'язані з темою переходу певної межі між світами чи з темою шляху до іншого (чарівного чи ідеального) світу. Так описана Г. Г. Кеєм *та 'кієна* - це обряд виборів провідника Дикого Полювання, дитини, яка поведе за собою душі ув'язнених до певного часу короля та його почту. Дитина - обранець вимушена покинути свій звичний світ та вийти на «найдовший шлях». Гра «гуси-гуси» також подумки уводить дітей до омріяної казкової країни (її слова відрізняються від реальних, гра закликає: *«улетайте на луга»*), де вони б звільнилися від свого звичного статусу. Цікаво, що віршик «Довгий шлях до Вавилону» (How many miles to Babylon?), який є джерелом алюзій для багатьох авторів (лише у статті Вікіпедії згадується 31 такий випадок, кількість майже рекордна для окремо взятого вірша), також є примовкою до гри, подібної до відомої нам «гуси-гуси» (гравці шикуються двома лініями, одна напроти одної, між ними стоїть один гравець, який має ловити тих, хто переходить з лінії до лінії [5, с. 18]). Розглянемо цей приклад детальніше.

На думку дослідників дитячої ігрової поезії, вірші, які виконувалися під час рухливої гри - одні з найдавніших, вони також могли супроводжувати танець [10, с. 17]. Гравці ідуть у Вавилон, що викликає асоціацію з образом Лондона (так називалась частина міського муру XII ст., а також саме місто - «Вавилон-лондон» [див.: 1]), а також з Babyland.

*How many miles to Babylon?
Three score miles and ten.
Can I get there by candle-light?
Yes, and back again.
If your heels are nimble and light,
You may get there by candle-light.*

*Скільки до Вавилону миль?
Тричі по двадцять і ще десяток.
Зможу дійти туди, поки свічка горить?
Так, і повернутись назад.
Якщо ти моторний і легкий твій крок,
Дійдеш туди, поки свічка горить.*

За свідченням І. та П. Оупі, питання «Чи встигну дійти, поки свічка горить?» за часів Єлизавети І стало крилатим виразом. За другою версією, зазначають дослідники, вірш є відлунням хрестових походів. І. та П. Оупі вважають, що Р. Кіплінг ввів цитату про шлях до Вавилону в збірку казок про Пака з Пагорбів, саме як приклад найдавніших прошарків англійського фольклору [10, с. 64]. В романі Ніла Геймена «Зоряний пил» (Stardust, 1998) герой жартома пригадує віршик про шлях до Вавилону, відправляючись на пошуки зірки, що впала. Його провідник відповідає: *«Лише дитячий віршик? Та щоб мені! По цей бік стіни <в чарівній країні - Є. К.> дехто ладен був би віддати сім років життя за таке замовляння. А тут, на цьому боці ви заколисуєте ним дітлахів, <...> і навіть гадки не маєте про щось інше»* [див.: 6]. Саме свічка допомагає героєві пройти шлях до заповідної зірки та зустріти свою долю і - тим самим - знайти своє істинне «Я». Засадничими ознаками літератури фентезі є наявність іншого світу як втілення істинної реальності [2, с. 102-103], а також квест героя, в якому поєднується фізична та духовна подорож, що веде його до відкриття Самості [7, с. 68-70]. Ніл Геймен, слідом за своєю улюбленою письменницею Діаною Вінн Джоне, використовує вірш про шлях до Вавилону як основу сюжету та джерело прихованого знання про істинну реальність. Її роман «Глибокі таємниці» (Deep Secrets, 1997) з'явився роком раніше. Геймен, звертаючись до того ж джерела, вдається до подвійної шпгації: самого дитячого віршика та - опосередковано - роману Вінн Джоне. «Глибока таємниця» побудований на ідеї існування розгалуженої таємної мережі магів («магідів»), які несуть відповідальність за збереження рівноваги світу та забезпечують знання про засадничі закони світобудови у дитячих віршах. Як пояснює один з магів: *«Багато таємниць <про те, як влаштований світ - Є. К.> міститься у відомих кожному дитячих віршиках чи казочках. <...> Наша робота в тому й полягає: розповсюджувати ці казочки та віршики, а ще дбати про те, щоб люди їх добре знали, щоб, коли в них буде потреба, вони були використані правильно»* [18, с. 159]. Діана Вінн Джоне підкреслює: в різних куточках її мультиверсуму дитячий фольклор дуже подібний. Вірш про Вавилон вказує шлях до істинної реальності, де герої розкривають своє глибинне «Я». Письменниця не лише цитує відомий кожній дитині

вірш, але й створює свою власну версію (так, як це робив Дж. Р. Р. Толкін з добре відомими зразками фольклору), яка деталізує шлях душі до Самості, визначаючи дороговкази з опорою на архетипічні образи: зерно, сіль, воду, клаптик вовни. Головною умовою проходження шляху стає легкість кроків, не обтяжених зайвою ношею, та істинність сокровенного бажання-мети, яке веде до Вавилону. Той, хто прагне досягти заповідної мети, має нести з собою лише необхідне, бути готовим до важких випробувань та вивіряти кожен рух, йти свідомо, легкими кроками. Вінн Джоне наповнює роман цитатами з інших дитячих віршиків, кількість яких зростає на шляху до Вавилону. Таким чином письменниця розбудовує простір, насичений ключами до таємних законів життя. Ніл Геймен, вводячи до твору посилання на той самий вірш, укріплює інтертекстуальний простір фентезі, підсилюючи вмотивованість сюжетних ходів знаннями, які читачі отримали за межами твору. Таким чином, значення дитячого ігрового фольклору як місця збереження таємних знань про закони світу входить до єдиного концептуального стандарту метажанру фентезі. Єдність такого концептуального стандарту підсилюється й тим, що письменники підкреслюють подібність (або повну ідентичність) дитячого фольклору реального світу та своїх фентезійних світів. Дитячий ігровий фольклор виявляється однією з реалій, яка забезпечує ефект упізнавання та реалістичності вигаданого світу.

Використання дитячого ігрового фольклору в творах фентезі, виконуючи функцію формування культурологічного тла «вторинної» реальності та зв'язку із звичним для читача світом, набуває нового значення. В творах фентезі відбувається активізація найбільш архаїчного прошарку фольклору, коли «в умовах соціального простору, що поєднував багато поколінь на основі безпосередніх котджів та спільних соціальних практик, забезпечувалося збереження та передача соціально значущої інформації через багато разів відтворене соціальне знання» [3, с. 26]. Дитячі вірші у фентезі дозволяють відновити світогляд часів «дитинства» самого людства. Вдаючись до метафори магії чи моделювання ідеальної реальності, автори фентезі акцентують увагу на значенні архаїчних текстів для відновлення прихованого у колективному несвідомому, відкривають людині шлях до Самості через контакт із найглибшою пам'яттю народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акройд П. Биография Лондона [Електронний ресурс] / Питер Акройд; [перевод с английского и вступление Л. Мотылева] // Иностранная литература. - 2002. - № 10. - Режим доступа : <http://magazines.rass.ru/inostraii/2002/10/akr.html>.
2. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е. Н. Ковтун. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. - 307 с.
3. Черная А. В. Развитие личности в контексте традиций игровой культуры автореф. дис. на соискание уч. степени доктора психол. наук : спец. 19.00.13. - психология развития, акмеология / Анна Викторовна Черная. - Москва, 2007. - 46 с.

4. Abbott W. T. White Knowledge and the Cauldron of Story: The Use of Allusion in Terry Pratchett's Discworld : A thesis presented to the faculty of the Department of English East Tennessee State University In partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts in English [Електронний ресурс] / William T. Abbott. -May, 2002. - The L-Space Web. - Режим доступу : <http://www.lspace.org/books/analysis/bill-abbott.html>.
5. Carpenter J. M. Folk Songs of Old New England/James MCarpenter, Eloise Hubbard iinscott. - New York : Dover Publications, 1993.-384 p.
6. Gaiman N. Stardust [Електронний ресурс] / Neil Gaiman. - New York : Harper Collins Publishers, 1999. - Режим доступу : <http://www.epubbud.com/read.php?g=Y43NK2GL&p=1>.
7. Le Guin U. The language of the night. Essays on Fantasy and Science Fiction / Ursula Le Guin. - New York: Harper Collins, 1992. - 240 p.
8. Mendlesohn F. Diana Wynne Jones: The Fantastic Tradition and Children's Literature / Farah Mendlesohn. - New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2005. - 240 p.
9. Shippey T. Tolkien The author of the century / T. Shippey. - New York : Houghton Muffin Company, 2002. 348 p.
10. The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes / [edited by Ilona and Peter Opie] - London : Oxford University Press, Ely House, 1966. - 467 p.
11. The Real Mother Goose. - New York : Barnes & Noble, 1992. - 122 p.
12. Tolkien J R R. On Fairy-stories. The Tolkien Reader / J. R. R. Tolkien. - New York : Ballantine Books, 1966. - 267 p.
13. Tolkien J. R R. The Fellowship of the Ring / J. R. R. Tolkien. - New York : Ballantine Books, 1986. - 527 p.
14. Pratchett T. A Hat Full Of Sky : [роман] / Terry Pratchett. - New York : Harper Collins Publishers, 2004. - 278 p.
15. Pratchett T. Carpe Jugulum : [роман] / Terry Pratchett. - London : Corgi, 1999. - 432 p.
16. Pratchett T. Lords and Ladies : [роман] / Terry Pratchett. - New York : Harper Torch, 2002. - 568 p.
17. Pratchett T. Winter-smith : [роман] / Terry Pratchett. - New York: Harper Collins Publishers, 2006. - 325 p.
18. Wynne Jones D. Deep Secrets : [роман] / Diana Wynne Jones. - New York : Tom Doherty Associates, Inc. 1999. - 342 p.

© Канчура Є. О., 2014

Дата надходження статті до редколегії 27.06.2014 р.

МОНСТРИ СЕРЕД НАС: ЦИКЛ «ШКОЛА МОНСТРІВ» (MONSTER HIGH) ЛІЗЗІ ХАРРІСОН ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ЮНАЦТВА

У статті йдеться про феномен циклу «Школа монстрів» Ліззі Харрісон у сучасній літературі для юнацтва. Цей цикл було свідомо створено як засіб популяризації товарів та ляльок бренду «Школа монстрів». Попри те, що цикл має багато типових ознак масової літератури для юнацтва, він не позбавлений певних оригінальних рис. До них слід віднести цікаву гру з власними іменами, яка призводить до утворення багатьох інтертекстуальних зв'язків, настанову на іронію та використання оригінальної метафоричної мови.

Ключові слова: масова література, література для юнацтва, інтертекстуальні зв'язки, іронія.

В статье идет речь о феномене цикла «Школа монстров» Лиззи Харрисон в современной литературе для юношества. Этот цикл осознанно создавался как способ популяризации товаров и кукол бренда «Школа монстров». Несмотря на то, что цикл имеет много черт, типичных для массовой литературы, для него характерны определенные оригинальные особенности. К ним следует отнести интересную игру с именами собственными, результатом которой становится установление множества интертекстуальных связей, установка на иронию и использование оригинального метафорического языка.

Ключевые слова: массовая литература, литература для юношества, интертекстуальные связи, ирония.

The article deals with the phenomenon of the series *Monster High* written by Lizzi Harrison in the contemporary literature for young adults. The series was consciously created to promote the new line of clothes, accessories and dolls titled *Monster High*. In spite of the fact that the books of the series have a lot of the features typical of mass literature, they still own certain positive qualities. They are the play with personal names which leads to the creation of intertextual relations, the use of irony and highly metaphorical original language.

Key words: mass literature, literature for young adults, intertextual relations, irony.

У сучасному світі дитяча література переживає важкі часи, адже все менша кількість дітей виявляє бажання читати, надаючи перевагу телебаченню та комп'ютерам. Навіть якщо дитина позитивно ставиться до читання, то і їй, і її батькам важко зорієнтуватися у тій великій кількості нових книжок, які з'являються кожного дня, та зробити правильний вибір. Це дуже добре розуміють ті, для кого публікація дитячих книжок - вигідна індустрія. У такому випадку актуальності набуває ще одна проблема: діти стають об'єктом маркетингових ігор. Малеча перетворюється на покупця, якому вкрай необхідно «продати» певний продукт - книжку, і якість цього продукту, на жаль, не є головним критерієм.

Сьогодні один із найпростіших способів «продати» книжку - пов'язати її або з кінопродуктом (зняти фільм чи мультфільм, базований на цій книжці (найкращий приклад - пригоди Гаррі Поттера), або навпаки - написати книжку, взявши за основу популярний фільм («Зоряні війни»), або з комп'ютерним продуктом (як у

випадку з *Mortal Combat*). Серія книжок «Школа монстрів», написана американською письменницею канадського походження Ліззі Харрісон, є частиною надзвичайно амбіційного проекту компанії Маттел зі створення нового «обличчя» для власних товарів, на протилежність продукції Дісней. Ця серія з'являється одночасно з появою серії ляльок «Школа монстрів» (ляльки були випущені фірмою Mattel у червні 2010 року, а перша книга цієї серії вийшла друком у жовтні того ж року). Головною задачею книги була популяризація не лише ляльок, а й телевізійного шоу, мультсеріалу та нового бренду одягу й аксесуарів. Основою цього проекту стало поєднання успіху так званих «шкільних» історій з історіями діснейських принцес [2, с. 6]. Незвичним є те, що одразу ж планувалося «охопити» якомога більшу аудиторію - від малечі до дорослих. Героями проекту «Школа монстрів» стали діти та онуки відомих монстрів, які навчаються у старшій школі (тобто, їм 15-16 років).

Серія книжок «Школа монстрів» Ліззі Харрісон включає 4 частини: «Школа Монстрів» (*Monster High*, 2010), «Сусідка-вампір» (*The Ghoul Next Door*, 2011), «Якщо є вовк, завжди знайдеться вихід» (*Where There's a Wolf, There's a Way*, 2011) та «Я повернувся мертвішим, ніж будь-коли» (*Back and Deader Than Ever*, 2012).

Цікавою є наративна структура цієї серії: окремі частини пов'язані поміж собою однією сюжетною лінією, яка розгортається через усі чотири книжки. В першій книзі ми зустрічаємо двох головних героїнь: це звичайна дівчинка Мелоді Карвер і незвичайна дівчинка-монстр Френкі Штейн. Оповідь в усіх книжках ведеться від третьої особи, однак, залежно від книги, відбувається зміщення фокалізації. У першій книзі ми маємо дві центральні фігури: розділи, в яких головною є Френкі Штейн, перемежаються з розділами, де події передаються через сприйняття звичайної дівчинки Мелоді Карвер. У другій книзі оповідь зорієнтована на точку зору Клео де Найл, у третій - Клодін Вулф, і в четвертій - Дракулаури. Жодна з цих книжок не має 13 розділу. Їх було видано окремо, за висловом видавництва - «з особливої нагоди» (on special occasion) [2, с. 6]. Перший з них «Розділ 13: Млява оповідачка» (*Chapter 13: Slow and Tell*) виходить друком у 2011 році, другий - «Розділ 13: Спиймай мене, якщо зможеш» (*Chapter 13: Snatch Me If You Can*) - у серпні 2012, та останній, третій - «Розділ 13: Зайняти Молл Стріт» (*Chapter 13: Occupy Mall Street*) у квітні 2012. Події в усіх трьох тринадцятих розділах подаються з позиції Гулії Йелпс.

Вибір головної героїні-людини «Школи монстрів» Мелоді Карвер є типовим для так званих «шкільних (підліткових) романів», надзвичайно популярних серед підлітків усього світу. Ця дівчинка - гідке качення у власній родині. Вона не просто не гарненька, вона майже потворна. Єдине, що вирізняє її з-поміж інших - її голос, «чистий та ангельський, який просто неможливо забути» [1, с. 20] і талант до співу - на що з самого початку й натякає її власне ім'я Мелоді, тобто «мелодія». Однак, коли дівчинці виповнюється 8 років, вона захворює на астму, яка ставить хрест на її кар'єрі співачки. До всіх ці проблем додається негативне ставлення до дівчинки у школі - однолітки знущаються з її непривабливої зовнішності, особливо з величезного носа, та називають її Smelody. Вихід, запропонований батьками, є надзвичайно оригінальним (ідеться про 15-річну дівчинку!) - вони умовляють її зробити пластичну операцію, - це легко, адже батько Мелоді відомий пластичний хірург. Попри те, як головний аргумент батьки використовують не ідею привабливої зовнішності, як можна було б очікувати, а можливість через зміну форми носу вплинути на астму, що допоможе дівчинці повернутися до співу. Однак розумниця Мелоді усвідомлює, що насправді причиною цього хірургічного втручання є те, що надзвичайно вродливі батьки та сестра соромляться її потворного обличчя. Бажання зробити рідним приємне потворного дівчинку під скальпель батька. Змінена зовнішність приносить спокій родині, але не Мелоді, яка так і не повернула собі здатність співати. Через декілька місяців після операції у Мелоді трапляється

сильний напад астми, який вкладає її на лікарняне ліжко. Ця подія змушує батьків діяти рішуче - вони вирішують переїхати з Каліфорнії до штату Орегон, сподіваючись, що зміна клімату та оточення допоможе дівчинці знайти себе. Попри те, що Мелоді стала гарненькою зовні, у своєму внутрішньому світі вона залишилася потворною і не розуміє, чому зараз подобається людям, а раніше ні, хоча її сутність не змінилась. Дівча приходить до висновку, що справжня Мелоді нікому не потрібна, потрібна лише приваблива картинка. Цей сумний висновок стає причиною того, що дівчина замикається в собі.

Таким чином, головній героїні роману притаманні основні риси, типові для «підліткового роману» та «саг про вампірів»: вона аутсайдер серед своїх однолітків, відсутній контакт між нею та рідними (в даному випадку батьками й старшою сестрою) і вона новенька у школі.

Паралельно з історією Мелоді читач знайомиться з історією ще однієї дівчинки - Френкі Штейн. Ця героїня є більш оригінальною, хоча має багато спільного з Мелоді. Френкі теж можна назвати «abnormal» (ненормальна), вона також вийшла із-під скальпеля батька й також новенька у школі.

Батька Френкі, фанатичного вченого, звуть майже так, як і творця Френкенштейна з відомого роману, - Віктор Штейн, і виглядає він неначе Френкенштейн. Згодом виявляється, що Френкенштейн був його батьком, дідусем Френкі. Згідно з сюжетом, дівчинка була створена лише 15 днів тому, однак батько вклав у її голову всі знання, які, як він вважає, необхідні для 15-річної дівчини. Цікаво, як саме Френкі вдосконалює ці знання: вона пізнає новий для неї світ, слухаючи альбом Леді Гага «Слава» та читаючи останній випуск журналу «17». Хоча їй лише декілька днів, вона майстерно робить манікюр та педикюр, із задоволенням нюхає аркуш із новим ароматом «Шанель» з журналу, користується шампунем Пантін, замовляє речі з допомогою онлайн-каталогів, вміло використовує батьківську кредитну картку та знає, що таке мода, хоча ще не розуміє, чому на шії у моделей з журналу немає гвинтів «для підзарядки», а їхня шкіра рожева, тоді як шкіра Френкі має «м'ятно-зелений» колір.

Популярні журнали для підлітків, які з захопленням читає Френкі Штейн, закликають бути собою - зеленою, з гвинтами у шії у випадку з Френкі, але батьки наполягають на тому, що потрібно носити спеціальний грим та маскуватися, щоб виглядати «нормальною». До того ж вони пропонують їй одягнути речі, які зовсім не відповідають її уявленням про моду, хоча гарно прикривають клемами на руках і ногах. Дівчинка перед дилемою, та робить вибір у бік журнальних варіантів - адже автори статей, з її точки зору, краще орієнтуються в сучасному житті, ніж батьки. Однак, коли вона приходить до школи, то дуже лякає інших школярів своїм зовнішнім виглядом. Їй доводиться тікати, адже налякані дівчата викликають поліцію. Френкі рятують її батьки. Виявляється, що вони передбачили підліткове бажання дівчинки «бути собою» і відвели її в іншу школу у вихідний день. Урок виявився дієвим: Френкі без подальшого сперечання одягається так, як наказують батьки, ретельно

маскуючи свою «справжню» зовнішність. Хоча, як показують подальші події, лише тимчасово.

Таким чином, за допомогою паралельних наративних ліній головних персонажів, від самого початку вводиться центральна тема «Школи Монстрів», до речі, знов-таки надзвичайно типова для «підліткової» літератури, - це тема «інакшості», «білої ворони». Проблема Мелоді - це очевидне посилення на проблеми, які має підліток із фізичними вадами, а проблема Френкі - це інша расова приналежність. Ці дві теми чітко вказують на те, що «цільовою» аудиторією книжок є, перш за все, американські підлітки.

Ще одна важлива для романів цієї серії тема - взаємини між дітьми та батьками. Так, на прикладі родин монстрів авторка моделює всі типи родини, характерні для американського суспільства, та надає читачу можливість подивитися на широкий спектр проблем, із якими зустрічаються батьки та діти різних соціальних прошарків.

Родина головної героїні Френкі Штейн належить до «університетської еліти» - її батьки викладають в Університеті, і для них дуже важливо вчасно отримати необхідні фанти. Дуже показовим є епізод, коли до них додому приходять декан іншого університету, який розглядає можливість надання гранту батьку Френкі.

Інша «монстряшка» - Клео де Наші - ггоедставниця заможної родини, у її домі працюють декілька служниць, а батько Рамзес займається коштовним камінням. Родина Дракулаури - стара американська «аристократія», в якій було багато грошей, а зараз бабуся та дідусь вимушені здавати свій будинок в оренду, щоб звести кінці з кінцями. Родина Клодін Вулф - типова багатодітна сім'я з усіма наслідками, а Джексона Джекіла / Д. Дж. Хайда виховує мати-одиначка.

Хоча книжкам цієї серії властива певна оригінальність, вони залишаються типовим зразком масової літератури для дітей. Тому в цих романах надзвичайно велика кількість тривіальних сюжетних ходів та стереотипних образів і кліше, як наприклад, опис першого дня у школі та суперечок із місцевими «зірками», які спочатку не сприймають новеньких, а згодом стають друзями. Типовим є введення «хибного» друга, який виявляється підступним ворогом. Немає нічого оригінального й у любовній лінії, коли Мелоді закохується в приємного «очкарика» Джексона Джекілла, а Френкі у хлопця, який захоплюється фільмами про Френкенштейна. Френкі здається, що цей юнак зможе сприйняти її такою, як вона є, однак викриття того, ким є насправді Френкі, коштує її коханому здорового глузду - він опиняється в лікарні з важким нервовим зривом. У випадку з Мелоді відкриття того, що вона має справу з онуком того самого Доктора Джекілла / Містера Хайда, надає їй певності у власних силах, адже вона переконається, що любить він саме її, а не її привабливу зовнішність. Вона залишається зі своїм коханим та намагається боротися за його життя і свободу. Оригінальним ходом у цій ситуації стає те, що Д. Дж. Хайд, на якого час від часу перекидається Джейсон, закохується у Френкі.

Окрім типових сюжетних ліній, у серії присутні ще кілька яскравих підтверджень того, що це продукт, орієнтований на виховання «масового» споживача. Насамперед ідеться про насиченість тексту алюзіями на поп-культуру (порівняння з поп-зірками - батько Френкі порівнюється то з Арнольдом Шварценегером, то з Джастином Бібером), журнали для підлітків, журнали мод тощо. Ще одна характерна риса - значна увага до детального опису одягу, аксесуарів, машин та інших різноманітних предметів побуту, якими користуються персонажі книг, із чітким зазначенням бренду. Домінує Адідас, Гуччі, Гап, Шанель, H&M, Cavin Klein, Speedo та інші. Це призводить до ситуації, коли інколи важко зрозуміти, про що йдеться в певному епізоді через його переобтяження описами модних аксесуарів.

Дівчата у творі переважним чином розмовляють а) про моду, б) про хлопців. Інших тем для розмов як таких немає. Розваги героїв серії теж не є чимось оригінальним - вони не йдуть далі поїздки у СПА-салон, походу до місцевого торговельного центру та участі в улюбленому всіма авторами підліткової літератури шкільному тематичному балі.

Однак попри цю настирливу настанову на «масовість», «Школа монстрів» має декілька оригінальних особливостей, які виділяють цю серію з-поміж інших текстів такого типу (наприклад, порівняно з сагою «Сутінки») та надають їй оригінальності.

По-перше, це цікава гра з іменами героїв. Імена можна умовно поділити на окремі групи. Це група подруг-монстрів, до якої входить Френкі Штейн (онука Френкенштейна), Дракулаура (онука Дракули), Клодін Вулф (дочка людини-вовка), Клео де Ніл (дочка Мумії-Рамзеса), Лагуна-Блу (дочка монстра Блакитної лагуни), Біллі (син Людини-невидимки) та інші. Кожне з цих імен пов'язане інтертекстуальними зв'язками з великою кількістю певних відомих культурних образів та літературних текстів, на що є натяки в тексті. Мелоді живе у домі, який її батьки, як виявляється згодом, винаймали в бабусі та дідуся Дракулаури, тобто в самого Дракули. Пані Медді Горгона, матуся Дюза Горгона, в якого закохана Клео де Найл, із чоловіком та синами полюбає проводити літо в Греції, а дід Джексона Джекілла повний лондонських речей часів королеви Вікторії. Образ матері Френкі, Вівеки Штайн, - це очевидна алюзія на популярний у 30-40 роках фільм «Наречена Франкенштейна» (1935). Головну роль у цьому фільмі грає відомий актор Боріс Карлофф. А у книзі батько пояснює Френкі, що хоча більшість монстрів граля у фільмах самих себе, її дідусь, славнозвісний Френкенштейн, був поганим актором та плував репліки, тому його замінив цей актор.

Друга цікава група - імена героїв-людей. Раніше вже йшлося про ім'я головної героїні Мелоді, яке є натяком на її «співучість». Досить показовими є також імена батьків головної героїні. Батько Мелоді пластичний хірург на ім'я Бью (Beau - Красень). Авторка підкреслює надзвичайно привабливу зовнішність цього чоловіка. Попри свій вже немолодий вік - 46 років, він виглядає неначе реклама власного бізнесу, викликаючи в клієнтів бажання зробити операцію.

Ім'я матусі Мелоді є не менш промовистим. Її звуть Глорія, що в перекладі значить «Слава». Повністю відповідає цьому імені і сфера її професійної діяльності - матінка головної героїні професійно займається закупками для зірок (personal shopper to the stars).

«Промовисте» ім'я авторка використовує і для старшої сестри Мелоді: цю сімнадцятирічну дівчину звуть Кенденс (Candance). З одного боку, це ім'я співзвучне зі словом «candescence», яке має значення «яскравий», «сяючий», з іншого боку, всі звуть дівчину скорочено - Кенді (Candy), тобто «Цукерочка». Такою надмірно солодкою, немов цукерочка, і є її зовнішність, навіть волосся має колір «масла, яке покропили розпавленою ірискою» [1, с. 19]. Водночас, авторка відверто натякає на не зовсім «солодку» натуру цієї юної леді, коли порівнює її з «альфа хижак» [1, с. 19], який успадкував тільки найкраще від батьків.

Друга характерна риса серії, яка заслуговує на увагу, це тотальна іронія, якою просякнутий увесь текст. Вона відчутна в багатьох аспектах. Від самого початку впадають в очі іронічні описи героїв. Так, говорячи про зовнішність батьків та старшої сестри Мелоді, авторка використовує набір типових кліше, які перемежує з коментарями, завдяки чому кліше перетворюються на засіб іронії. Батько героїні має типову італійську зовнішність, хоча виріс у Південній Каліфорнії і не має жодного стосунку до Італії. Однак «правильна кількість гелю для волосся», який він вміло використовує, і засмага, яку він «отримав у солярії» робить дива й приваблює до нього клієнтів [1, с. 20].

Показовою є й зовнішність матусі. До опису її гарного рудого кучерявого волосся, голубих, як вода, очей та пухлих губ («в яких НЕМАЄ колагену» [1, с. 20]) додається, що ця жіночка вже зійшла зі звичайної таблиці еволюції людства та поставила «свою ніжку з гарним педикюром на наступну сходинку, де вже немає гравітації, і старіння зупинилося на 34 роках» [1, с. 20].

Опис ідеальної Кенді закінчується іронічним зауваженням про те, що її подружки та їх матері постійно фотографують частини її обличчя (ніс, щелепи, губи) і несуть фото до батька Кенді в надії на те, що «його руки спроможні сотворити те саме чудо, на яке спромоглося колись його ДНК» [1, с. 19].

Інші герої та їхні звички теж описані з великою долею іронії. Так, наприклад, Френкі Штейн завдяки кольору шкіри порівнюється зі Шреком. Онука Дракули - Дракулаура - має проблеми з нанесенням макіяжу, бо ж не бачить свого відображення у дзеркалі, і тому в неї завжди розмазана туш, а інші люди сприймають це за «готський» макіяж.

Об'єктами іронії стають і певні реалії американського життя. Так, дівчинка-вовкулака скаржиться на те, що представники РЕТА, які активно борються з тими, хто носить натуральне хутро, регулярно спотворюють її власне. Поховальні бинти Клео, молодшої дочки Мумії, подружки використовують замість серветок, щоб витерти слюзи, - як тут не згадати загальну любов американців до одноразових серветок.

Критичне ставлення до необізнаності американців навіть із географією власної країни знайшла своє відображення в ситуації, коли пояснюється, чому місто Сейлем, штат Орегон, став місцем, де проживають монстри. Монстри планували оселитися в добре відомому своїми відьмами Сейлемі, штат Массачусетс. Однак інформацію про місце зустрічі передавали зомбі, а вони переплутали ці два Сейлеми, тому монстри потрапили в Орегон.

Суцільна іронія пронизує епізод книги, коли чиста юна Френкі вчиться обманювати своїх батьків за допомогою друкованого підручника: «Гра для молодих акторів: повний посібник для підлітків», авторами якого є Мері Беллі та Діна Лінней.

Френкі Штейн фантазує про той час, коли у продажу з'являться ляльки, схожі на неї, а M&M буде випускати тільки зелені цукерки. Її перша фантазія вже реальність - маємо ляльку Френкі Штейн, улюбленицю дівчаток.

Остання риса, яка робить текст «Школи монстрів» більш привабливим для читачів, - гра з мовою. Адже текст насичений каламбурами та оригінальними метафорами. Яскравим прикладом стає ситуація з Френкі Штейн. Дівчина має погану звичку - коли вона знервована, то починає смикати за нитку, якою приторочена її голова. І через це іноді вона втрачає голову (lost her head), що є нормальним для знервованої людини, однак у випадку з Френкі вона це робить у прямому сенсі - її голова котиться підлогою, і це призводить до багатьох неприємностей. Тобто, авторка обігрує пряме та переносне значення сталого виразу.

Хоча від самого початку було оголошено, що серія складатиметься з 6 романів, у 2012 році її офіційно закрили. Власники компанії Маттел не коментували це рішення, але після аналізу творів стає зрозумілим, що головною проблемою проекту є помилковий вибір потенційного «споживача». Планувалося, що романи серії «Школа монстрів» стануть популярними серед підлітків, адже серія позиціонувалась як «література для підлітків» (young adults books). Однак важко уявити дівчину-підлітка, яка буде бавитися в ляльки чи дивитися мультики про «монстряшек» та носити одяг і аксесуари з їх зображенням. Таким чином, відбулося зміщення вікової аудиторії «Школи монстрів». Більшість читачів приходило до книг як до «побічного продукту», після того як передивилися всі серії мультфільмів і нагналися з ляльками у віці 10-11 років. Адже для цієї вікової категорії романи серії виявилися занадто складними. Велика кількість алюзій та інтертекстуальних зв'язків, гра з наративом і мовою, іронія та пародійні елементи, якими наповнені тексти, виявилися незрозумілими та важкими для дівчаток цього віку, що одразу ж позначилося на обсягах продажу. Непрямим підтвердженням цього є поява нової серії книжок «Школа монстрів», перша книга якої вийшла друком у вересні 2012 року. На сьогодні вже надруковано 4 книжки в цій серії й, на відміну від попередньої, вона зорієнтована на зовсім іншу читачку аудиторію: дівчаток від 8 до 13 років, і її текст вже повністю позбавлений тих оригінальних рис, які має «Школа монстрів» у варіанті Ліззі Харрісон.

ЛІТЕРАТУРА

1. Harrison Lizi Monster High Hatchette / Lizi Harrison. - New York : Book Group, 2010. - 435 p.
2. Kiplin Tim Mattel's New Playbook: Toy first, Franchise Next / T. Kiplin // The Wall Street Journal. - 2010. - June, 3. - P. 6.

© Колесник Г. Л., 2014

Дата надходження статті до редколегії 01.08.2014 р.

ПОКОЛІННЄВА АЛЬТЕРНАТИВА В РОМАНІ ФЕРЕНЦА МОЛНАРА «ХЛОПЧИКИ З ВУЛИЦІ ПАЛА» ТА В ОДНОЙМЕННІЙ ЕКРАНІЗАЦІЇ ЗОЛТАНА ФАБРИ

У статті з методологічного аспекту семіосфери Ю. Лотмана розглянуто актуалізацію проблеми поколіннєвої альтернативи в романі угорського письменника Ференца Молнара «Хлопчики з вулиці Пала» та однойменній екранізації, режисером якої став Золтан Фабрі. Проаналізовано особливості моделювання внутрішнього світу підлітків, техніки психологічного письма через візуальну семантику та трансформації звукоряду. Наголошено на важливості реалізації на екрані наративної схеми музики, яка виконує одночасно функцію умовного оповідача, слугує засобом «цементування» мікроепізодів стрічки та фіксування емоцій, думок, почуттів, настроїв хлопців. Зроблено порівняльний аналіз символіки простору пустиря як території гри у війну у творі та його втілення на екрані.

Ключові слова: екранізація, поколіннєва альтернатива, семіосфера, топос пустиря, візуальна семантика, інтермедіальний простір, звукоряд.

В статье с точки зрения методологического аспекта семиосферы Ю. Лотмана рассмотрена актуализация проблемы поколенческой альтернативы в романе венгерского писателя Ференца Молнара «Мальчики из улицы Пала» и одноименной экранизации, режиссером которой стал Золтан Фабри. Проанализированы особенности моделирования внутреннего мира подростков, техники психологического письма через визуальную семантику и трансформацию звукоряда. Отмечено, что наративная схема музыки играет на экране важную роль. Кроме того, она выполняет одновременно функцию условного рассказчика, является способом «цементирования» микроэпизодов фильма и фиксирования эмоций, мыслей, чувств, настроения мальчишек. Сделан сравнительный анализ символики пространства пустыря как территории игры в войну и его репрезентации на экране.

Ключевые слова: экранизация, поколенческая альтернатива, семиосфера, топос пустыря, визуальная семантика, интермедиаальное пространство, звукоряд.

In this article it has been considered problem update of generation alternative from methodological aspect of semiosfery by Ju. Lotman in the novel by Hungarian writer Ferents Molnar "The boys from Pal street" and from same name film adaptation the director which has become Zoltan Fabri. It has been analyzed the features of modeling of internal world of teens, the technics of psychological writing in visual semantics and transformations of scale. It has been emphasized on the importments of the narrative scheme music realization on the screen, which does the function of condition storyteller simultaneously, serves the means of "cementation" of mikroepizod of films and the fixation of emotions, minds, feelings, boys moods. It has been done the comparison analysis of symbolic of waste ground space as a game territory in the war in the composition and its incarnation on the screen.

Key words: film adaptation, generation alternative, semiosfery, topos of waste ground, visual semantics, intermediary space, scale.

Всесвітньо відома книга угорського прозаїка та сміливості, обов'язку. Після смерті письменника драматурга Ференца Молнара (1878-1952), - «Хлопчики сюжет роману був екранізований у США 1969 року з вулиці Пала» («A Pál utcai fiúk»), написана ще у кінорежисером Золтаном Фабрі - представником 1906 році, є на сьогодні культовою не лише в Угорщині, іншого покоління, контркультури 60-х років (зауважимо але і в інших країнах (Італія, Франція), а також викликає при цьому, що фільм було номіновано на премію зацікавлення у читачів посттоталітарного світу. З-поміж «Оскар» за найкращий іноземний твір). Кіноверсія чинників такої популярності є порушені автором режисера зробила класичну версію роману багато-проблеми внутрішньої свободи особистості підлітків, векторною альтернативою у сприйнятті як морально-вибору в екстремальних ситуаціях, кодексу честі, етичних традиційних норм, діалогу довоєнного поко-

ління митців, так і бурхливих 60-х років. Можна припустити, що екранізація роману стала для Золтана Фабрі сігровою повернутись у часи дитинства на рівні емоційної пам'яті, звернутись до коду гри у війну. При цьому наголосимо, що книга та її візуальна інтерпретація апелюють на сьогодні більше до дорослих, аніж до світу дітей. Хоча глядачами є діти, на яких великий вплив мала книга, «меседжі», що в ній були відпочатково закладені, адресовані, на наш погляд, дорослим.

Варто підкреслити, що екранізація - «художня інтерпретація літературного твору, що полягає у перекладі його на екранну мову шляхом створення різноманітних зображально-звукових образів (слово, музика, шуми у різному поєднанні з відеорядом)» [7, с. 8] - завжди передбачає перекодування словесного тексту засобами аудіовізуальної художньої мови, а також суб'єктивне потрактовування літературного твору.

Тож, мета цієї статті - розглянути актуалізацію проблеми поколіннєвої альтернативи в романі угорського письменника Ференца Молнара «Хлопчики з вулиці Пала» й однойменної екранізації Золтана Фабрі та в процесі зіставлення з'ясувати особливості часопросторових координат у творах, моделювання внутрішнього світу підлітків, техніки психологічного письма, трансформацію звукоряду.

Передусім зазначимо, що у вітчизняному літературознавстві інтермедіальні аспекти аналізу роману «Хлопчики з вулиці Пала» Ф. Молнара не стали предметом наукових зацікавлень критиків, чим зумовлена актуальність статті. З-поміж розвідок, у яких окреслено окремі параметри поетики роману, маємо лише післямову до роману літературознавця О. Росіянова [6, с. 198], написану в контексті ідеологом радянського тоталітарного простору. Попри те, на сьогодні очевидно є потреба переосмислення цього роману з погляду аудіовізуальної рецепції психологічного світу підлітків, а також особливостей зовнішнього та внутрішнього просторів персонажів.

З методологічного аспекту, апелювання до семіосфери Ю. Ломана [5] та структуралістських розвідок Р. Варта [2] дозволяє розширити межі інтерпретаційного дискурсу аналізованих творів через реалізацію наративного та візуального кодів. Як відомо, в кіномистецтві головного значення набувають кадри, функцію яких у прозовому тексті виконують переважно наративний план, контекстуальний та підтекстовий рівні, позасюжетні елементи тощо. Як слушно наголошує Ю. Лотман, «(...) образи на екрані можуть наповнюватися певними додатковими, іноді повністю несподіваними значеннями. Освітлення, монтаж, гра планами, зміна швидкості та інше можуть надавати предметам, які відтворюються на екрані, додаткових значень - символічних, метафоричних, метонімічних та інших» [5, с. 42]. У цьому аспекті режисерське прочитання роману Золтана Фабрі «Хлопчики з вулиці Пала» є самодостатнім візуальним текстом, оскільки породжує у глядачів формування певного горизонту сподіваного щодо розшифрування художнього коду тексту.

Зауважимо, що інтермедіальність як теорія і метод аналізу стала особливо популярною приблизно з

середини 90-х років XX століття, проте як міжмистецька категорія існувала й раніше. Слушними з цього погляду видаються слова російського філософа І. П. Ільїна: «(...) маються на увазі не лише власне лінгвістичні засоби вираження і думок, і почуттів, а й будь-які знакові системи, в яких закодовано певне повідомлення. Із семіотичної точки зору, всі вони є рівноправними засобами передачі інформації (...) слова письменника, колір, тінь і лінія художника, звуки (і ноти як спосіб їхньої фіксації) музиканта, організація простору скульптором і архітектором і, нарешті, аранжування звукового ряду на площині екрану - все це в сукупному шіані являє собою ті медіа, які в кожному виді мистецтва організовуються за своїми правилами - кодом, який є специфічною мовою мистецтва» [4, с. 12].

Передусім варто звернутися до актуалізації поняття «поколіннєва альтернатива». По-перше, в центрі наративу роману та екранізації - довоєнне покоління хлопців, розказування історії про угорських підлітків, які на дитячому майданчику, граючи у «війну», вибудовують простір свободи і незалежності, мужності та витривалості, долаючи свої страхи. По-друге, у гшогщні твору та кіноверсії оприявнюються різні моделі так званої вуличної підліткової «субкультури», наприклад, сувора військова дисципліна у двох угрупованнях - хлопців з вулиці Пала та їхніх «ворогів», що вдягалися у Червоні сорочки, стратегія обох ворожих таборів, зброя підлітків (списи та піщані бомби), військові звання, вибори президента, справедливі умови ведення бою, покарання за непослух тощо. Це покоління, на якому позначився героїчний досвід їхніх батьків. Припускаємо, що для кінорежисера Золтана Фабрі, який екранізував роман у другій половині XX століття, це стало своєрідним засобом «проговорювання» новому поколінню проблеми абсурдності будь-якої війни.

Спосіб оповіді в обох текстах вибудовується навколо центрального топосу - пустиря як території не лише гри у м'яч, але й символічної підліткової держави у світі дорослих. Звернімося до тексту: «*Ну где найти другое такое замечательное место для игр? Нам, городским мальчишкам, другого и не нужно было. Лучше и удобнее для игры в индейцы мы и представим себе не могли. Пустырь на улице Пала, это великолепное ровное пространство, прекрасно заменял американские прерии. А дровяной двор изображал все остальное: город, лес, скалистые горы*» [6, с. 8]. Прикметно, що режисер Золтан Фабрі досить точно відтворює на екрані цей сакральний простір, який є сюжетотвірним чинником у романі. Як бачимо, на території цього майданчика функціонує соціальне угруповання, для членів якого властиві державні атрибути (прапор, кашкети національних кольорів Угорщини), закони, рішення - всього того, що вимагає дисципліни та порядку. У цьому аспекті можна помітити потужний інтертекстуальний план із романом В. Голдінга «Володар мух», де, як відомо, хлопці жили за правилами «спільного договору» [3, с. 36] - постійно слідували за вогнищем, щоб привернути до острова увагу кораблів і потім повернутися до світу дорослих. Зауважимо при цьому, що мотивація до

оголошення війни ворожому табору хлопців на сторінках роману «Хлопчики з вулиці Пала» та у кіноверсії проінняті дитячим світосприйняттям: *«Будем вести войну по всем правилам, но ... нам негде играть в мяч»*, [6, с. 22] - проголошує один із героїв, Фері Ач. Відтак, ця війна може трактуватися як відвоювання простору до гри, та водночас - території індивідуальної свободи (*«Клянемся никогда не быть рабами! Никогда!»* [6, с. 23]). До того ж, герої-протагоністи (Бока, Немічек, Чонакош) називають майданчик своєю Батьківщиною, захищаючи її не менш самовіддано, ніж їхні батьки боронили країну від австрійських військ. Золтан Фабрі створює цілісний локус цього майданчика, який є в обох текстах - словесному та візуальному - не лише просторовим сегментом, але й символічним уособленням території братерства та свободи. Фінал твору виявляється пафосно-трагічним: коли перемога була на боці хлопців з вулиці Пала, а майданчик було відвоювано, стає відомо, що на його місці буде побудовано чотириповерхове помешкання: *«В понедельник придут рабочие, начнут копать... ров выроят... фундамент заложат...»* [6, с. 77]. Як бачимо, тут звучить пересторога про забудову пустиря новими будинками та, фактично, відбувається руйнування ілюзорних мрій хлопців щодо дорослого життя й вибудовування власного простору свободи. Це виявляється також особливо актуальною проблемою і на сьогодні, в аспекті невиправданої забудови зеленої території багатьох міст.

У романі актуалізований також іронічний контекстний простір, пов'язаний із «Товариством мастики». Це було одне з об'єднань хлопців з вулиці Пала, до якого входив головний герой, Немічек - маленький худорлявий хлопчик з великими блакитними очима. Варто підкреслити, що цей образ посідає центральне місце в оповідній історії у романі, і в кіноверсії великий план камери також сфокусований на ньому. Та, повертаючись до «стратегії» «Товариства мастики», помічаємо, що члени угруповання мали збирати з вікон мастику, а його голова повинен був її жувати, щоб вона не засохла. У цьому дивному товаристві був свій статут, а також книга, до якої записувалися перемоги і поразки хлопців, влаштовувалися збори учасників угруповання, навіть робилися «профспілкові внески». Тож, у такій іронічній формі Ф. Молнар натякав читачам на багаточисельність ліберальних партій та угруповань Угорщини початку ХХ століття. Важливо зазначити, що у фільмі певною мірою збережено національно-історичний та соціальний контексти роману. По-перше, це простежується через художнє реконструювання на екрані простору Угорщини початку ХХ століття - від оригінальних назв вулиць (Пала, Кьозтелек, Св. Марії), бульварів (Grand Bazar), проспектів (проспект Юлле) - до транспортних засобів, одягу героїв та національних атрибутів, як-от: прапор Угорщини). Крім цього, Золтан Фабрі услід за Ференцом Молнаром також іронічно обіграє у фільмі локалізацію та стратегії «Товариства мастики», наголошуючи вже на проблемах сучасної йому Угорщини, зокрема, акцентує на проблемі ідейного фанатизму членів різних соціальних угруповань. Утім, можемо спостерігати зміни в кінонарративі, пов'язані з зосередженням уваги на динамічних

діалогах хлопців із цього товариства, які реалізуються переважно через фіксацію великого плану камери на кожному з його учасників (Ріхтер, Лесик, Вейс).

Позаяк у романній версії рельєфніше відображується внутрішній світ героїв, оприявнюється техніка психологічного письма, яка актуалізована через безпосередні описи вражень персонажів від навколишнього світу і подій, які його стосуються. При цьому такі описи «вмонтовані» у пейзажні локуси як складники для передачі почуттів, настроїв, думок хлопців. Наприклад, у фрагменті одного з чергових зібрань героїв-патріотів на пустирі вимальовується гармонійний простір батьківщини: *«Собравшиеся озирали это чудесное, широкое пространство, освещенные весенним солнцем деревянные штабеля, и по глазам их было видно, что им дорог этот клочок земли и, если понадобится, они будут за него бороться. Это было что-то похоже на любовь к родине. Каждый восклицал: «Да здравствует пустырь!» - с таким чувством, как если бы кричал: «Да здравствует родина! Глаза у всех блестели, сердца переполнялись»* [6, с. 13]. Привертає увагу той факт, що герої-антагоністи у романі (табір хлопців на чолі з Фері Ачем) збиралися в Ботанічному саду переважно пізно увечері або ж уночі. Відповідно, сцени їхніх «військових штабів» помітно контрастують зі світлим простором пустиря: *«(...)когда на Ботанический сад опустились вечерние сумерки, двое часовых на маленьком мосту заметили приближающуюся темную фигуру и сжали в руках оружие»* [6, с. 22]. Цікаво, що у фільмі глядач відразу помічає зміну світлоносною колористики епізодами напівтемряви за допомогою панорамної зйомки.

Окрім того, в кіноверсії менше уваги приділено «змістовим» розгорнутим, аналітичним характеристикам автором-оповідачем того, що відбувається в душі простих школярів, зокрема, учасників «бойових загонів». Це їхній президент, розсудливий та серйозний Бока, його друг і водночас зрадник - Гереб, мрійник Чонакаш та єдиний рядовий, який вирішив фінал битви, - Немічек. Найбільшу увагу в романі та екранізації сфокусовано на змалюванні немічного тілом, зовні непоказного, тихого та, водночас, сильного духом Немічека. Мабуть, цей літературний антропонім не випадково дібраний автором задля окреслення символічної конотації при з'ясуванні його семантики в тексті. Психологічний простір Немічека є відкритим, емоційно позитивним (*«У Немичека было горячее сердце»* [6, с. 55], він хворобливо реагує на будь-які прояви несправедливості. Показовим із цього погляду є випадок, коли хлопця безпідставно оголосили зрадником пустиря та «Товариства мастики» і написали його прізвище маленькими літерами. Настрої суму та розчарування передані в динамічному діалозі Немічека з їхнім президентом Бокою: *«- А ведь я, - продолжал Немечек, - а ведь я и за них тоже сражался, как и за всех, чтобы пустырь и для них остался! Он замолчал, подавленный этой ужасной мыслью, что ему никогда не выдать пустыря (...). На глазах у него выступили слезы»* [6, с. 76].

Попри те, хлопці переконалися у його недитячій силі та витривалості характеру (тут варто згадати перебування Немічека у холодному басейні Ботанічного

саду ворожого табору, а також кидання до річки одягнутим). Варто наголосити, що основою характеротворення в романі є притчева оповідальність, репрезентована через філософські максими - хлопець, незважаючи на зовнішню непомітність, є найсміливішим, дуже витривалим, чутливим до будь-яких проявів брехні та лицемірства, самовідданим і товаришським. Внутрішні монологи цього персонажа відкривають читачеві вразливість, чуйність, сердечність цього героя.

Однак ідеальний герой помирає від хвороби наприкінці твору, отримавши бажену перемогу над собою та зовнішнім ворогом - такий фінал трагічного стоїцизму роману та однойменної екранізації. Вважаємо, що ця ненав'язлива повчальність може символізувати актуалізацію метафори гри у війну (хлопці грають у війну, попри те для них це справжнє життя, країна, яку необхідно захищати навіть ціною смерті).

Варто підкреслити, що в екранізованій версії режисер прагне максимальної реалістичності сюжету в змалюванні особистого та соціального простору хлопців: передусім, це панорамна техніка руху камери, техніка тревелінга, яка передає глядачеві динаміку напруги битви.

У рецепції твору й екранізації варто акцентувати також на значенні музики, яка стає сюжетогенеруючим чинником роману та слугує своєрідним засобом «цементування» мікроепізодів стрічки та фіксування емоцій, думок, почуттів, настроїв хлопців. Цілком органічно вписуються у сюжетну площину тексту звуки маршу, який чують учні однієї з угорських шкіл: *«В этот теплый мартовский день окна были распахнуты настежь, и звуки музыки вместе с дуновением свежего весеннего ветерка проникли в класс. То была какая-то веселая венгерская песенка, которая в исполнении шарманки гремела, словно марш.»* [6, с. 4]. Зауважимо, що Золтан Фабрі услід за Ференцем Молнаром відтворює на екрані звуко-радіо національної пісні Шандора Петефі, яку було

створено ще за часів Угорської революції 1848 року. Доречно підкреслити, що Ференц Молнар у 1940 році вимушений був емігрувати до США внаслідок заборони його творчості - попри те, батьківщиною для нього завжди залишалась Угорщина. Тож, музику цього гімну в романі можна трактувати як ознаку національної ідентичності автора. Водночас зауважимо, що в екранізації означений звуковий супровід виявляється вже не лише на рівні експозиції (як у творі), але й цілісно вибудовує через великий план сферу присутності головного героя, маленького десятирічного хлопчика з вулиці Пала - Немічека. Саме через сприйняття музики хлопцем реципієнт-глядач розширює межі кінодискурсу: адже техніка візуальної зйомки режисера дозволяє помітити, що у цього хлопця були досить розвинуті естетичні відчуття, глядач бачить, з якою сконцентрованою увагою слухає Немічек цю мелодію та яке естетичне задоволення отримує від неї. Відтак музика у творі, а ще більше - у кінофільмі, є засобом сюжетного контрапункту. Виступаючи обрамленням, тривожна мелодія шарманки наприкінці роману, «омовлена» через марення хворого хлопця, поглиблює драматичну напругу передчасної смерті маленького героя.

Таким чином, у романі Ференца Молнара «Хлопчики з вулиці Пала» та в однойменній кіноекранізації проблему поколіннєвої альтернативи репрезентовано через модель дорослої поведінки в дитячому світі. Покоління угорських хлопців та їхніх батьків об'єднує спільний досвід відчайдушної боротьби за власний ігровий простір свободи, в якому вони живуть, радіють, страждають і помирають. Для покоління глядачів другої половини ХХ століття режисер Золтан Фабрі оприявнив оригінальну екранізацію, «розкадровану» версію книги, що стала на сьогодні класикою жанру психологічного кіно, яку варто осмислювати батькам і дітям разом та намагатись разом декодувати приховані смисли.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / С. М. Арутюнян. - М., 2003. - 20 с.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы ХГХ-XX вв.: трактаты, статьи, эссе. - М. : МГУ, 1987. - С. 387-422.
3. Голдинг В. Володар мух / В. Голдинг ; [пер. з англ. С. Д. Павличко ; передм. С. Д. Павличко]. - К.: Основи, 2000 - 254 с.
4. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. - М. : Иннон, 1998.-28 с.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. - Таллин : Эсти Раамат, 1973. - 124 с.
6. Молнар Ф. Мальчишки с улицы Пала : [повесть] / Ференц Молнар ; [пер. с венг. О. Россиянова; рис. К. Ференци]. - Москва : Вагриус, 2007. - 208 с.
7. Решетникова В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. В. Решетникова - М., 2009. - 25 с.
8. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : [навч. посібник] / В. І. Фесенко. - К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. - 398 с.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ Й АНІМАЦІЇ: «МАНДРІВНИЙ ЗАМОК ХАУЛА» Д. В. ДЖОНС І Г. МІЯДЗАКІ

У статті досліджується інтермедіальна взаємодія дитячої літератури й анімації на прикладі компаративного аналізу повісті Д.В. Джонс «Мандрівний Замок Хаула» та її екранізації режисером Г. Міядзакі.

Ключові слова: анімація, аніме, екранізація, повість.

В статье исследуется интермедиальное взаимодействие детской литературы и анимации на примере компаративного анализа повести Д. У. Джонс «Ходячий замок Хаула» и ее экранизации режиссером Х. Миядзакі.

Ключевые слова: анимация, аниме, экранизация, повесть.

The article is devoted to intermedial interaction of children's literature and animation on the example of the comparative analysis of D.W. Jones's story «Howl's Moving Castle» and its screen adaptation directed by H. Miyazaki.

Key words: animation, anime, screen adaptation, story.

Дитяча література, за вдалим твердженням У. Гнідець, є першим знайомством маленького читача з літературою загалом, тому є надважливою, оскільки формує процес читання, визначає його зміст [2, с. 46]. Подібну функцію у площині синтетичних видів мистецтва виконує анімація, яка, за аналогією, знайомить дитину з візуальною культурою. Теоретик анімації С. Асенін вважає мультфільми «першими у житті кінотворами, що входять у свідомість дитини, <...> і складно переоцінити ту роль, яку вони можуть відіграти у формуванні естетичних смаків, характеру, життєвих уявлень» [1, с. 200]. Відтак сучасні батьки мають задаватися питанням не тільки *що варто читати своїй дитині*, а й *що своїй дитині варто дивитися*. Малюкам слід прививати культуру читання якісної книги і перегляду якісного візуального контенту, що, враховуючи віковий критерій, перш за все стосується анімаційних фільмів (пізніше й кінематографічних).

Як бачимо, точки дотику літератури й анімації лежать насамперед у двох площинах - культурній (як чинники впливу на субкультуру дитинства) і педагогічній (як фактори розвитку особистості дитини). Та найвищий рівень їхньої взаємодії у площині мистецькій, передусім під час екранізації літературного твору засобами мультиплікації. Це безпосередній об'єкт інтермедіальних досліджень, що розглядають тексти для дітей у взаємозв'язку з іншими видами мистецтва. Емер О'Саллівен наголошує на правомірності таких студій, адже дитяча література (і культура) більш марковано відзначається своєю інтермедіальністю, ніж т. зв. доросла література. Тому варто вивчати інтермедіальні взаємозв'язки, наприклад, між сюжетами і персонажами, які первісно з'явилися у тексті й були

адаптовані у великій кількості різних медіа [8, с. 196], зокрема, в анімаційному мистецтві.

В екранізаціях фікційний світ художнього твору візуалізується завдяки роботі мультиплікатора, і тут криється основна проблема інтермедіальних досліджень - проблема перекодування твору одного виду мистецтва засобами іншого. Оскільки «візуалізація виступає перекладом тексту, його інтерпретацією» [6, с. 3], то вагомою є міра присутності у цьому процесі особистості перекладача, у даному випадку - режисера-аніматора.

Власне до вивчення питання кіноекранізації літературних творів зверталися ще Ю. Лотман, Ю. Тинянов, В. Шкловський, а на сучасному етапі - С. Арутюнян, О. Лапко, У. Левко, О. Ратуняк, В. Решетникова, М. Хренов та ін. Жанр екранізації в анімації розглядали теоретики цього виду мистецтва С. Асенін та Ю. Норштейн, на праці яких і спираємось. Наразі в науковому дискурсі фактично відсутні саме літературознавчі дослідження візуальної (анімаційної) інтерпретації художніх творів дитячої літератури, що достеменно є актуальними.

На сьогодні виокремлюють три основні регіони світу зі стійкими традиціями художньої анімації - США, Японія і т. зв. «Європейський» регіон. Перші два чітко окреслені, натомість третій є дещо аморфним з ряду причин: культурна специфіка кожної з європейських країн; до «європейського» типу анімації тяжіють Австралія, Канада та Південна Америка; спільні проекти декількох країн; та чи інша участь американських або японських студій; вплив американських стандартів форми та змісту творів [5, с. 240].

Від американської та європейської анімації досить сильно відрізняється японська, власне, як західна

культура відрізняється від східної. Японське аніме (скорочено від англійського «апітагіон») є цікавим феноменом зі 100-річною історією (перші стрічки з'явилися в Японії ще в 1917 р.), що набув обширів масової культури, водночас віддзеркалює етно-менталітет японців. На думку Б. Іванова, намагання вирішити протиріччя між традиціями та новітніми технологіями спровокувало появу цікавої моделі маскульту, що гармонічно синтезує ці протиріччя, і в основі якої лежить мистецтво манги (коміксів) та аніме, що формують світогляд і самооцінку юних японців [4].

Чи не єдине системне дослідження японської анімації здійснив вищезгаданий кінокритик і перекладач аніме Б. Іванов у «Вступі до японської анімації» (1999), де простежив етапи становлення цього феномену з 1927 до 1997 рр., охарактеризував основні жанри аніме та найвагоміших його авторів.

Серед усього розмаїття сучасних анімаційних фільмів японського та, ширше, всесвітнього культурного простору вирізняється творчість культового режисера Гайяо Міядзакі, що представлена як оригінальними творами («Віднесені духами», «Принцеса Мононоке», «Мій сусід Тоторо», «Навісіяка з Долини Вітрів» тощо), так і екранізаціями («Служба доставки Кікі», «Мандрівний Замок Хаула», «Великий детектив Холмс» та ін.).

Мета статті полягає у порівняльному аналізі повісті англійської письменниці Діани Вінн Джонс «Мандрівний Замок Хаула» («Howl's Moving Castle», 1986) та її екранізації, створеної в 2004 р. оscarоносним Гайяо Міядзакі.

Звернення Міядзакі до екранізації повісті Джонс не є річчю незвичною. Традиційними джерелами аніме вважаються насамперед китайський та японський фольклор (наприклад, стрічка «Легенда про Білу Змію», 1958) і манга («Подорож на Захід», 1960). З часом з'являються екранізації європейської та американської дитячої літературної класики («Космічні пригоди Гулівера», 1965; «Мумі-тролі», 1969-1970; «Гобіт», 1978). Спочатку завдання аніме полягало у відтворенні тексту. Та з поступовим розвитком японської анімації пріоритетною стала тенденція створення фільмів *за мотивами* художніх або фольклорних творів, що надавало простір для режисерських інтенцій.

Взагалі можливість вільної інтерпретації літературних першоджерел серед теоретиків і практиків мультиплікації вважається адекватним явищем. Ю. Норштейн (режисер «Іжачка у тумані») виокремлює два види екранізацій. Перша, що точно відтворює текст, найкраще вдається з прози незавершеної. Натомість хорошу прозу режисер повинен виразити у притчовій формі трьома словами, тобто переказати. Інакше врахування кожної деталі твору перетворить режисера на його заложника. Свободу йому дає лише переказ тексту (сценарій і режисура), аби потужний потік голосу письменника не заглушив самого режисера і його працю. Лише тоді художній твір стане сходинкою до фільму, а не його основою [7, с. 19]. Отже, Ю. Норштейн вважає позитивною, навіть необхідною, присутність особистості режисера в екранізації першоджерела, часом вільне його інтерпретування задля отримання бажаного результату.

Саме такою є екранізація «Мандрівного Замку Хаула», де інтерпретація повісті позначена творчою

особистістю Міядзакі, його власним стилем. Ліричність, моральність, естетизм - три кити, на яких базуються всі анімаційні фільми майстра і які враховані й при перекодуванні твору англійської письменниці на мову анімаційного кіно.

Перш за все варто відзначити зміну фокалізації - позиції, з якої розказано історію. У повісті історія зчитується з точки зору головної героїні Софі. Письмениця свідомо обрала внутрішню фокалізацію, яка надає можливість дізнатися, що героїня відчуває і думає. Наприклад, коли мачуха Фанні повідомляє своє рішення щодо майбутньої долі трьох сестер: «Софі, слухаючи цю розмову, думала, що Фанні залагодила все саме так, як і мало бути» [3, с. 10]. Або: «Софі слухала і сумувала. Ось завжди воно так: усе найцікавіше стається з кимсь іншим» [3, с. 17]. І надалі усі події, що відбуваються, та описувані картини читач бачить крізь призму фокалізатора Софі.

У фільмі Міядзакі використано зовнішню фокалізацію, перевага якої полягає в тому, що глядач має можливість бачити картини, які відбуваються поза кутом зору Софі, хоча таких епізодів небагато. Переважно це стосується урбаністичних описів та зображення війни. Наприклад, епізоди розмови Хаула з Кальціфером після битви та й сама повітряна битва чарівника з авіацією важливі для цілісності концепції фільму. Власне такий вибір оповідної стратегії підпорядкований задуму режисера показати історію зачаклованої Софі в контексті війни Інгарії з сусідами та чаклунської змови проти Хаула (намагання мадам Саліман підчинити собі Хаула, а Відьми Пустиріш - заволодіти вогненным демоном). Крім того, повноцінне зосередження на обраній концепції фільму спричинило й деякі зміни в сюжеті та системі персонажів. Так, Міядзакі прибрав епізоди закоханості меншої сестри Софі, Марти Хаттер, і помічника мага Майкла, який постає не 15-річним юнаком, 10-річним хлоп'ям; історія походження Хаула закріплена на Інгарії, хоча за книгою він прийшов з реального Уельса в казкову країну (канон фентезійного жанру, коли паралельно співіснують два світи, як-от у «Гаррі Поттері» або «Хроніках Нарнії») тощо.

Тож, чи правомірним є таке втручання в текст першоджерела? Погоджуємося з думкою С. Асеніна, що «мультиплікація - це насамперед поетичне перетворення дійсності, романтичне, трагедійне, сатиричне, а не пряме, правдоподібне її відтворення. Фантазія художника може створити тут все, чого немає і не було в такій формі у реальному світі <...>. Ось чому в цьому мистецтві при всій його колективності та естетичності так важливе авторське начало. У такий спосіб яскраво проявляються світобудова, творчі позиції та концепції майстра» [1, с. 96]. Свідома зміна сюжету якраз і проявляє художника Міядзакі, тому реципієнт сприймає саме *його творіння*.

Тож, цій меті слугує акцентуація на темі війни. Вона є наскрізною в анімаційній стрічці, відтак режисер приділяє їй багато уваги. Вже на початку фільму показані не просто радісні мешканці Маркет-Чіппінга, що відзначають Травневе свято (як у повісті), а зацентровано на військовому параді, на вишуканих офіцерах і дамах, що кружляють у танці, а над ними

пролітає святкова авіація з прапорами країни. Цей епізод є суто режисерським рішенням, адже у книжці англійської письменниці про війну майже нічого не сказано. Авторка лише вводить деякі деталі, які пояснюють зацікавленість короля Хаулом. Наприклад, чарівник створює на королівське замовлення чари, які б допомогли провести армійський обоз трясовинами і по бездоріжжю, та дві тисячі пар семимильних чобіт для королівської армії. Прямо про можливість війни говориться в бесіді короля з Софі: «... мій брат Джастін - блискучий полководець, а оскільки Верхня Норландія і Чужокрайнія *ось-ось* оголосять нам війну, мені без нього не обійтись» [3, с. 201]. Тобто в повісті присутнє лише передчуття майбутньої війни, натомість в аніме війна в самому розпалі. І навіть щаслива кінцівка не дає стовідсоткової впевненості, що війна скінчилася (епізод із уже летючим Мандрівним Замком закоханих Хаула і Софі, під яким нижче і в протилежному напрямку пролітає військова авіація).

Поряд із війною (соціальною, як у «Мандрівному Замку Хаула», або екологічною, як у «Принцесі Мононоке») є ще декілька тем, які проходять через усю творчість Міядзакі: взаємовідносин між людьми та природою, соціальна справедливість, глибока повага до народних легенд і традицій, жіноче рівноправ'я, авіація та польоти [4].

Власне тема авіації та польотів тією чи іншою мірою присутня майже в кожній стрічці Міядзакі, є візиткою японського режисера. Зокрема, польоти є метатемою в останньому фільмі «Вігер дужчає» (2013), що вважається лебединою піснею майстра. Захоплення небом у режисера з дитинства, оскільки його родина пов'язана з авіаційною сферою (дядько Міядзакі володів фабрикою з виготовлення деталей для винишувачів Mitsubishi A6M Zero). У «Мандрівному Замку Хаула» Міядзакі створив унікальні та фантастичні летючі апарати, витримані в улюбленому режисером ретро-стилі межі ХІХ і ХХ століть (так само і дизайни костюмів, інтер'єрів та екстер'єрів), з якими й воює Хаул, який перетворюється на гігантського чорного птаха.

Окрім авіації, Міядзакі із задоволенням зображує й інші види транспорту - трамваї, паромобілі, поїзди, кораблі тощо. Пристрасть до різного роду машинерій відчутна й у створенні найголовнішої з них - Мандрівного Замку, що є центральним топосом книги і фільму, втілюючи в собі захист від зовнішнього світу для його мешканців.

Складність екранізації полягає у віднаходженні засобів, які б заповнили неминучі при перекладі лакуни так, аби загальний результат був на користь створеного твору і при цьому були б збережені ідеї автора, його жанрово-стилістичні особливості, характери персонажів [1, с. 170]. Такою лакуною виступає образ Мандрівного Замку. Якщо до опису інтер'єру письменниця вдається часто (особливо у сценах з прибиранням), то екстер'єр зображено недостатньо. Це надало можливість режисерові по-своєму побачити Замок, зробити його технічним дивом, що рухається за рахунок магії Кальцифера.

У тексті повісті зовнішній вигляд Замку зумовлений його сприйняттям Софі, тому акцентується на його

химерності, гротескності й архітектурній неправильності: «А що було ще страшнішим, то це те, що замок не стояв на місці. <...> Часом навіть можна було побачити, як він рухається, випускаючи з веж брудно-чорні клуби диму» [3, с. 7]; «На вигляд замок був високий, прямовисний, важкий, бридкий - і справді лиховісний» [3, с. 41]; «Зблизька Мандрівний Замок виявився ще бридкішим, ніж здалеку. Для такої ширини він був явно зависокий, до того ж мав неправильні обриси» [3, с. 43]. На таку рецепцію Замку дівчиною вплинула суспільна думка мешканців Маркет-Чіппінгу про хазяїна, якого вважали лихим і небезпечним. Тож, опис зовнішнього виду Замку зводиться у книзі до чорного кольору, клубів диму та його пересуванні пагорбами без вказівки, у який спосіб це можливо.

Натомість в анімаційному фільмі Замок набирає конкретного вигляду - це машинерія ззовні схожа на велику рибу з чотирма курячими ніжками, за допомогою яких Замок власне і мандрує. Якщо порівняти обкладинку книги «Видавництва Старого Лева», де домівка чарівника дійсно виглядає як середньовічний замок (є замкові мури, що оточують будинки з вулицями) [3], то у Міядзакі - це одна монолітна будівля, проте яка має багато складових. Цікаво, що для зовнішньої оболонки режисер обрав саме рибу, і скоріш за все - це короп, один із міфологічних символів японської культури. Короп (Кой) віддавна шанується японцями, вважається символом чоловічої сили; під час святкування Дня дітей на домах вивішуються прапори з коропами різних кольорів, причому чорний співвідноситься з батьком [4]. З часом короп починає уособлювати радісне життя та сімейне благополуччя. Вважаємо, в такий спосіб режисер вирішив показати, що за зовнішньою легковажністю Хаула ховається його мужність і завзятість, а також прагнення до сімейного затишку, який він знаходить у Софі.

Що стосується інтер'єру Замку, то в повісті він виписаний дуже добре, з натяком на хазяїна-чарівника: «З балок стелі звисали всілякі дивні штуkenції, хтозна, чи не чаклунські: гірлянди цибулин, пучки трав і зав'язки невідомих висушених корівдів. Було в кімнаті й відверто чаклунське приладдя: книги в шкіряних палітурках, вигадливі пляшки, колби й реторти, і навіть старий, побурілий, вищирений людський череп» [3, с. 46]. З усіх інтер'єрів (кімнатка Софі, капелюшкова крамниця, палац тощо) саме замковим кімнатам приділено найбільше уваги, адже тут відбувається більшість подій.

Замок винайшли Хаул і Кальцифер. Всередині це старий будинок мага в Портхавені, що має лише чотири кімнати: спальні Хаула і Майкла, ванна кімната, вітальня/майстерня/кухня, а також невеличкий внутрішній двір. Спільною рисою усіх кімнат є бруд і гармидер: «При денному світлі стало видно, що тут неймовірно брудно. На кам'яних плитах підлоги виднілися плями жиру, за коминковими ґратами височіла купа попелу, а з балок звисало обліплене пилюкою павутиння» [3, с. 58]. Та з появою Софі з брудного холостязького помешкання Замок перетворюється на затишний сімейний дім.

Міядзакі у своєму анімаційному фільмі також деталізує внутрішнє середовище замку, однак й інтер'єри

інших топосів (капелюшкова крамниця, кондитерська Цезарі тощо) зображені не менш тонко і витримані в ретро-стилістиці. Окрім того, графіку режисера вирізняє велика точність, вивіреність та реалістичність, а особлива увага приділена опрацюванню пейзажів та ландшафтів [4].

До вагомих плюсів фільму японського майстра варто віднести і захоплюючі урбаністичні пейзажі трьох міст - Маркет-Чіппінгу, Кінгсбері та Портхавену, зображення яких розширило текст першоджерела, надало відповідного фону для подій. У повісті місто, де живе Софі, представлене двома локаціями - капелюшкова крамниця та кондитерська Цезарі на Ринковій площі, яка презентує чи не єдиний урбаністичний опис Маркет-Чіппінгу, позначений святковою атмосферою: «[Софі] дивилася у вікно - і бачила юрми людей у яскравому одязі. Вони торгували сувенірами, ходили на дибах, і її саму невдовзі охопив радісний настрій» [3, с. 18]. У Міядзакі Маркет-Чітлінг подібний до умовного міста в центрі Європи з центральною площею і лабіринтами середньовічних вуличок, що зображений контрастно: на початку фільму - радісний і святковий, наприкінці - охоплений вогнем від авіабомб.

Суголосний тексту повісті опис Кінгсбері, що у стрічці виглядає як справжня європейська столиця, на кшталт Відня, з великими розкішними будинками, з широкими вулицями, що ділять квартали на чіткі прямокутники (глядач може спостерігати цю картину під час повітряної втечі Хаула і Софі з палацу), і площами з фонтанами та відповідною вишуканою публікою. Розкоші столиці Інгарії - та деталь, на яку постійно акцентується у книзі: «... Софі встигла помітити обриси карети, яка стояла на вулиці, вщерть забудованій розкішними особняками з фресками і барельєфами; далі виднілися вежі, шпилі та куполи - настільки пишні, що Софі раніше навряд чи могла собі уявити таку красу» [3, с. 69]. Апогеєм цієї пишноти став королівський палац: «Сяйво численних золотих куполів її [Софі] сліпило. До парадного входу вели довгелезні сходи, на яких через кожні шість сходинок стояли солдати в яскраво-червоних мундирах. <...> Нагорі, на самому вершечку сходів, настала черга безконечних дверей під арками, холів, коридорів та довгих анфілад залів» [3, с. 197]. Міядзакі підтримує ці акценти і доводить їх до досконалості.

Портхавен у повісті представлений небагатим і невеличким приморським містечком з відповідним колоритом: «[Софі] побачила круту немощену вуличку, вздовж якої стояли невеличкі й убогі на вигляд хатинки, а з-над їхніх дахів стриміли щогли. За щоглами Софі розгледіла море, яке виблискувало під сонячним промінням» [3, с. 58]; вітрило «наполохало зграйку чайок, які знялися у повітря і стали кружляти на тлі блискотливої морської синяви» [3, с. 61]. Локації у творі лише згадуються - це гавань, піщаний берег, кам'яна набережна, біля якої пришвартовані судна. Міядзакі більш детально опрацював опис цього міста, оскільки в ньому зображене повернення поверженого військового корабля, після чого відбувається одне з бомбардувань.

Отже, деталізація різноманітних пейзажів, які в повісті здебільшого окреслені штрихами, насправді привертає увагу глядача до фільму Міядзакі, водночас

підпорядкована загальній ретро-стилістиці та концепції аніме.

Чому Міядзакі звернувся саме до повісті Д. В. Джонс? Адже, класичні твори досить складно екранізувати, бо слід передати авторський задум з новою силою та художньою переконливістю [1, с. 170]. Вважаємо, фентезі авторки лежить в одній естетичній площині з творчістю японського режисера. Мотиви ініціації, пошуку власного місця у світі активно використовуються в дитячій літературі та є привабливими для Міядзакі. А той факт, що для екранізації обрано не японське джерело, робить фільм сприйнятним для глядачів різних країн світу. Міядзакі - художник покоління «шістдесятників», режисер сімейних фільмів, наголошує Б. Іванов, відтак у його творчості провідними є гуманістичні та загальнолюдські ідеї. Притім він будує захоплюючу історію, не надто прив'язану до японської культури, тому цікаву і за межами Японії [4].

У межах дослідження інтермедіальної взаємодії тексту повісті та його екранізації варто порушити питання про їхню двоадресність (проблема, що неодноразово поставала в студіях дитячої літератури), тобто фактичність перегляду «Мандрівного замку Хаула» дітьми і дорослими.

Варто зазначити, що поява саме повнометражних анімаційних фільмів у Японії спричинена повоєнною конкуренцією за глядача зі студією Діснея, де задля перемоги необхідно було створити оригінальний національний продукт. Тож, японська анімація апriori рухалася в іншому напрямку, ніж американська. Відсутність традиції музики спророкувало появу серйозних фільмів з драматичними сюжетами [4]. Це уможливило звернення до тем, які в інших країнах вважаються непридатними для анімації (війна, сирітство, девіанти тощо), що привернуло увагу дорослої аудиторії [5, с. 246].

Ця тенденція характерна і для творчості Міядзакі, більшість робіт якого, зокрема й «Мандрівний замок Хаула», передбачає подвійного адресата. Звісно, стрічка розрахована насамперед на дітей, оскільки є анімаційною екранізацією відомого дитячого фентезі. Загалом мистецтво анімації найпридатніше для дитячої літератури, бо так само провідним реципієнтом має дитину. Горизонт очікування дитини від книги та анімаційного фільму суголосні - це яскрава казкова історія про чудернацький Мандрівний Замок та його мешканців. Анімація візуалізує текст, часом розширює можливості твору (особливо це стосується описів, бо в дитячій літературі вони окреслені потужними, та все ж штрихами, натомість основна увага приділяється подіям та мотивації вчинків героїв). Дорослих привертає те, що фільм сприймається як любовна історія на тлі визначних історичних подій (війна Інгарії з сусідніми державами).

Отже, екранізація Г. Міядзакі повісті Д. В. Джонс безсумнівно є перлиною світового анімаційного кіно, гідною представницею художнього тексту в просторі візуальних мистецтв. Створюючи свій фільм, режисер витворив власну концепцію історії про Мандрівний Замок Хаула, яка містить багато відмінностей з текстом першоджерела. Та це не применшує якості стрічки, навпаки, дозволяє говорити про шедевр, в якому відчутна потужна творча особистість майстра, його власний почерк, водночас створений у найкращих традиціях японського аніме.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асенин СВ. Волшебники экрана Эстетические проблемы современной мультипликации / СВ. Асенин. - М.: Искусство, 1974. - 288 с.
2. Гнідець У. «Сучасна» література для дітей та юнацтва як інтегрована субсистема загальнонаціонального процесу / У. Гнідець // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. - Вип. 4. - Рівне : Дятлик М., 2013. - С. 46-51.
3. Джонс ДВ. Мандрівний замок Хаула: [повість] / Д. В. Джонс; [пер. з англ. А. Поритко]. - Львів : Видавництво Старого Лева, 2008. - 350 с.
4. Иванов Б. Введение в японскую анимацию [Електронний ресурс] / Б. Иванов. - Режим доступу : http://modernlib.ru/books/ivanov_boris_scheibatm_yuriy/vvedenie_v_yaponskuuyu_animaciyu/read_1.
5. Колесник О. Чи повинна анімація бути смішною? / О. Колесник // Дьоб / Докса : [зб. наук, праць з філософії та філології]. - Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин. - Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2008. - С. 240-247.
6. Левко У. Е. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема) : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / У. Е. Левко. - Тернопіль, 2010. - 23 с.
7. Норштейн Ю. Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации / Ю. Норштейн. - М. : ВГИК, «Искусство кино», 2005. - 254 с.
8. O'Sullivan E. Comparative children's literature / E. O'Sullivan // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / [edited by P. Hunt]. - Second Edition. - Volume I. - London and New York : Routledge. Taylor & Francis Group, 2004. - P. 191-202.

© Салюк Б. А., 2014

Дата надходження статті до редколегії 30.06.2014 р.

ФУНКЦИИ ОБРАЗА РЕБЕНКА В РОМАНАХ «ВРАТА АДА» Л. ГОДЕ И «ТАНАТОНАВТЫ» Б. ВЕРБЕРА

В статье анализируются функции детских образов в романах современных французских писателей Лорана Годе («Врата ада») и Бернара Вербера («Танатонавты»). В отличие от большинства модернистских и постмодернистских романов, в которых изображены обездоленные дети за пределами социокультурного пространства своего времени, в исследуемых произведениях образ ребёнка предстаёт в новом свете. Образ ребёнка становится компонентом реализации авторами античного мифа об Орфее и Эвридике.

Ключевые слова: Франция, Л. Годе, Б. Вербер, образ ребёнка, миф про Орфея и Эвридику.

У статті аналізуються функції дитячих образів у романах сучасних французьких письменників Лорана Годе («Ворота пекла») та Бернара Вербера («Танатонавти»). На противагу більшості модерністських та постмодерністських романів, в яких зображуються знедолені діти поза межами соціокультурного простору доби, в досліджуваних творах образ дитини постає у новому ракурсі. Образ дитини стає компонентом реалізації авторами античного міфу про Орфея та Еврідіку.

Ключові слова: Франція, Л. Годе, Б. Вербер, образ дитини, міф про Орфея та Еврідіку.

In the article we analyse functions of the images of children in the novels by contemporary French writers Laurent Gaude (The Gate of Hell) and Bernard Werber (The Thanatonauts). Unlike most modernistic and post-modernistic novels, which depict the disadvantaged, marginalized children, in the works being studied the image of a child appears as an element of the transformed antique myth about Orpheus and Eurydic.

Key words: France, Laurent Gaude, Bernard Werber, archetypal image of a child, myth about Orpheus and Eurydic.

Последняя треть XX века ознаменовалась подведением итогов во всех сферах жизнедеятельности человека. Осмысляя на исходе второго тысячелетия достижения и провалы целого века, мыслители и учёные приходят к выводу, что «человек не успевает за человечеством» [7]. Кратковременность земной жизни по сравнению с ее нескончаемостью во вселенских масштабах, информационный взрыв, стремительное развитие науки, дифференцированное сознание человека, десакрализация действительности, нивелирование почти всех институтов семьи и брака и многое другое дают право М. Эпштейну констатировать, что современная цивилизация - это «цивилизация протезов». Осознание проблем - это уже первый шаг на пути их решения.

Литература всегда остро реагировала на действительность, соответственно вскрывала все зияния в картине мира современного общества. Животрепещущие проблемы отношений общества и индивида,

их осознание, подчас интуитивное, а так же попытки восполнить существующие лакуны в картине мира - все это отражено в художественных произведениях рубежа XX-XXI веков.

Методы анализа современной литературной критики (рецептивная эстетика, интертекстуалистика, актуализированное чтение, тендерная теория, постколониальная критика и прочие) наряду с традиционными методами изучения текста плюс актуальные исследования в области социологии, психологии, философии позволяют осмыслить специфику художественного текста и причины использования определённых тем, мотивов, образов, приёмов в литературе при синхронном срезе.

Объектом анализа в данной статье являются романы современных французских писателей Лорана Годе («Врата ада») и Бернара Вербера («Танатонавты»). Предмет исследования - образ ребёнка в этих произведениях. Цель работы - определить функции, которые выполняет образ ребёнка в романах, и

выявить причины обращения к детским образам у обоих писателей.

Образ ребёнка становится одним из центральных в западноевропейской литературе уже в эпоху Просвещения и не покидает художественные просторы до сегодняшнего дня. Художественно-педагогические романы просветителей впервые представляют ребёнка структурным элементом общества, а в его правильном воспитании видится задача создания здорового, гармоничного общества. В XIX веке детство рассматривается уже в контексте интереса художника к собственному «я». XX век с его мировыми катаклизмами и войнами выводит на авансцену образы обездоленных детей, лишённых родительской и общественной заботы, брошенных на произвол судьбы и вынужденных самостоятельно сражаться со всем миром. Эту традицию продолжают и французские писатели второй половины XX - начала XXI веков, такие как Ян Кеффалек («Варварская свадьба»), Жорж Перек («У или Воспоминания детства»), Эрве Базен («Гадюка в кулаке»), Натали Саррот («Детство») и многие другие. Однако в этих романах о детях акцент смещается со взаимоотношений ребёнка и враждебно настроенного общества на внутрисемейные отношения.

Такая общая тенденция в изображении детей в прозе современных французских авторов актуализирует существующие общественные проблемы, связанные с нивелированием семейных институций и психопатологическими последствиями детских душевных травм.

Романы «Врата ада» и «Танатонавты» не являются ни литературой для детей, ни литературой о детях. Однако образы детей, возникающие в тексте, являются ключевыми в решении основного конфликта. Поэтому данное исследование актуально для определения функций детских образов, которые существенно меняются при сравнении с произведениями-предшественниками.

В обоих романах образ ребёнка возникает при авторской интерпретации мифа об Орфее и Эвридике. Во «Вратах ада» Маттео (Орфей) после гибели сына Пиппо (Эвридика) спускается в подземное царство, чтобы вернуть малыша с того света. Это ему удаётся, но сам он при этом вынужден остаться в Царстве Аида (наказание за нарушение миропорядка). Вновь рождённый Пиппо вырастает, мстит своему убийце и отправляется в иномиренное путешествие, чтобы вернуть отца.

В романе «Танатонавты» главный герой Мишель (Орфей) так же трагично потерял свою жену Розу (Эвридику) и сумел вернуть ее в этот мир с Континента Мёртвых. Переосмыслив свое земное существование, герои по возвращению заводят ребёнка. Однако Мишель в подземном царстве узнает о том, что Роза не предназначена ему судьбой, и находит свою истинную возлюбленную. Муки совести героя, решившего отдалиться новым чувствам, прекращает их ребёнок, который одним своим появлением в нужный момент возвращает Мишеля в лоно семьи и придаёт смысл жизни Мишелю и Розе, возрождая их отношения.

В обоих романах образы детей не прописаны. О детстве Пиппо до его смерти в восьмилетнем возрасте

почти ничего не говорится. После возвращения его на землю вскользь упоминается о том, что воспитан ребёнок был священником доном Мадзеротти и стареющей проституткой-трансвеститом Грейс, заменившими Пиппо родителей. Образ ребёнка Розы и Мишеля также представлен в общих чертах в нескольких эпизодах.

Однако само появление образов детей в современном мифотворчестве при интерпретации и трансформации исходного мифа об Орфее и Эвридике позволяет исследователю сделать ряд наблюдений о социокультурных кодах писателей (реципиентов античного мифа) и психологических предпосылках обращения к архетипному образу «божественного ребёнка».

Так, и в «Танатонавтах», и во «Вратах ада» появление образа ребёнка не случайно и связано с несколькими моментами.

Во-первых, последние социологические исследования демонстрируют макроисторические тенденции к маргинализации роли отца в жизни ребёнка [3]. Феминизация, однополые браки, равноправие мужчин и женщин, при котором последние становятся подчас основным источником доходов в семье, десакрализация семьи в принципе становятся угрозой для патриархального строя. В обоих романах, написанных мужчинами, прослеживается подсознательная попытка вернуть мужчине его исконные права главы семьи, кормильца, добытчика, персонификации власти и примера для подражания. Во «Вратах ада» именно Маттео, отец, отправляется в потусторонний мир за сыном и жертвует собой, чтобы вернуть Пиппо к жизни. После смерти отца Пиппо воспитывает не мать, которая, дабы пережить боль, связанную с утратой ребёнка, уходит от мужа, переезжает, берет девичью фамилию и вычёркивает из памяти все, связанное с прошлой жизнью, включая мужа и ребёнка. Его растит проститутка-трансвестит Грейс - тоже мужчина, которая дарит ему всю нерастрченную любовь и заботу. Пиппо же, перебирая на себя роль отца-Орфея, решает вернуть Маттео, чтоб отблагодарить его за свою вторую жизнь. Это ещё больше укрепляет семейную связь отца с ребёнком.

В «Танатонавтах» Маттео сначала спасает жену, настаивает на рождении общего ребенка, а потом жертвует своими чувствами к другой женщине, чтобы сохранить семью и воспитать сына, как полагается, окружив его любовью, вниманием, подарив ему счастливое детство, которого не было у него самого.

В современном мифотворчестве наблюдается та же борьба матриархата и патриархата, которая прослеживается при исследовании античной мифологии в ее историческом развитии. А. Ф. Лосев замечает, что весь олимпийский цикл греческих мифов отображает победу патриархального строя над матриархатом. Афина рождается из головы Зевса при помощи Гефеста, который разрубил голову верховного бога, без участия женщины-матери в процессе воспроизведения потомства [4, с. 78]. Но, если древнейшее мифотворчество отображало становление и эволюцию человеческого мышления, то есть это был естественный процесс отражения действительности в образах, то, начиная с эпохи эллинизма и по сегодняшний день,

античные мифы находятся на службе индивидуума. Они уже не отражают, а формируют и моделируют новую картину мира. Активная рецепция античного наследия с последующей актуализацией и трансформацией первичного текста в новых произведениях заставляет миф жить в современном социокультурном контексте, а его полисемантичность способствует актуальности мифа во все времена. В данном случае в романах Б. Вербера и Л. Годе актуализируется не столько идея возрождающей потенции любви между мужчиной и женщиной (Маттео спасает не жену, а сына; Мишель, как оказалось, вообще не любит спасенную им Розу), сколько утверждение патриархальных идей посредством обращения к героическому олимпийскому мифопродукту. А. Ф. Лосев отмечает: «Каждый отдельный миф содержит в себе элементы настоящего, рудименты своего прошлого и зерно своего будущего развития, так что каждый миф обязательно и неминуемо всегда есть определенный исторический комплекс» [4, с. 84].

Во-вторых, если обратиться к психоаналитическим студиям К. Г. Юнга, то можно выделить еще один аспект, уже подсознательный, при использовании образов детей в исследуемых романах. По мнению учёного, «мотив ребёнка репрезентует подсознательный аспект детства коллективной души» [8, с. 357] и является исходным пунктом в процессе индивидуализации человека. Архетипный образ ребенка, познаний в анализируемых произведениях, как символ «потенциального будущего» [8, с. 361], предвосхищение грядущего развития, даже если на первый взгляд кажется, что речь идет о рефлексивном изображении» [8, с. 361] «подготавливает будущие изменения личности, антиципирует в процессе индивидуализации тот облик, который вытекает из синтеза сознательных и бессознательных элементов личности» [8, с. 361].

На рубеже XX-XXI веков, когда разрушены и утрачены все ценностные ориентиры, десакрализировано само существование человека, техноцифизм оттесняет индивида на маргиналии социокультурного континуума, фебуется пересмотр существующей картины мира, дабы вернуть человеку веру в самого себя и собственные потенциальные возможности. Отсюда во «Вратах ада» и в «Танатонавтах» образы детей возникают в решающий момент, им уготована роль генератора оптимистических чаяний человечества, медиатора, объединяющего противоположности, носителя исцеления.

Пиппо, божественный ребенок из романа «Врата ада» в конце произведения находит свою настоящую мать, прощает ее и стремится вернуть отца, чтобы воссоединить семью («Я умер, Джулиана, я умер, мать, и я возвращаюсь. Со мной отец, я несу его в себе. <...>. Ты улыбаешься улыбкой древней, как мир, но в ней свет первого дня творения. <...>. Мы снова троим. <...>. В это мгновение смерть больше не существует. Нас трое, и мы живы» [2, с. 350] и «Мы здесь. Все трое.

Время словно остановилось. Потом, с изяществом и неспешностью счастливых времен, ты раскрываешь нам свои объятия» [2, с. 351]). Фредди-младший, сын Мишеля и Розы из «Танатонавтов», заходит в комнату к отцу в момент его телефонного судьбоносного разговора с Надин, его истинной любовью, предписанной ему на небесах. Своим первым словом «па-па» ребенок решает последующую судьбу их семьи («Как раз этот миг выбрал Фредди-младший, чтобы вползти в комнату с опухшим от сна лицом. <...>. Пухленькая ручка потянулась хлопнуть меня по лицу, стирая слезы, застрявшие в моей бороде. Я взял сына и понес его обратно в спальню. <...>. Я больше не хотел слышать отчаянные «алло, алло!», доносившиеся из трубки» [1, с. 430]).

Таким образом, ребенок становится символом новой жизни. Именно ему суждено воссоединить семью, возродить те моральные институты, которые будут фундаментом в формировании новой картины мира общества. Как символ объединения и преодоления противоречий образ ребенка знаменует разрешение конфликта. Если мыслить глубже, то детский образ является в романах еще и репрезентантом успешных поисков человеком своих истоков (как связующий элемент прошлого, бессознательного опыта и настоящего, осознанного). Счастливого воссоединения в лоне семьи именно благодаря ребенку мыслится исследователем как попытка провозгласить неразрывность современной эпохи и ее истоков (глубокой древности). В воссоздании модели счастливой семьи, пусть даже иногда только в фантазиях («Врата ада»), видится попытка писателей указать современному читателю на необходимость возвращения к началу начал, к синтезу накопленных знаний для гармонизации мира и создания новой мировоззренческой модели.

Осуществлённый анализ позволил выявить следующие функции детских образов в романах «Танатонавты» Б. Вербера и «Врата ада» Л. Годе. Первая функция состоит в перекодировке социокультурных кодов современности, утверждении посредством ребенка патриархальной сфоя, демаргинализации института отцовства. Вторая функция заключается в глубинном переосмыслении отношений прошлого и настоящего, где ребенок выступает медиатором, творцом целостной, гармоничной картины мира. Как еще несформированный экзистенциал, отражающий процесс индивидуализации личности, архетипный образ ребенка способен корректировать общественное сознание и отвечает психологической современной ситуации преемственности и смены поколений, обновления и спасения. Причинами подсознательного и осознанного использования писателями образа ребенка является актуализация животрепещущих проблем современности, а реализация функций данных образов намечает пути выхода из кризиса переходной эпохи, ведь согласно мифам о детях именно ребенку предстоит стать спасителем мира в «смутные» времена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вербер Б. Танатонавты / Б. Вербер ; [пер. с франц. и прим. И. В. Судакевича]. - М.: GELEOS Publishing House (Кэпитал Трейд Компани): РИПОЛ Классик, 2011.-512 с.
2. Годе Л. Врата Ада : [роман] / Лоран Годе ; [пер. с фр. Е. Д. Мурашкинцевой]. - М. : Астрель: АСТ ; Владимир: ВКТ, 2010. - 250, [6] с.

3. Кон И. С. Ребенок и общество: Историко-этнографическая перспектива/ И. С. Кон. - М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. - 270 с.
4. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. - М.: Политиздат, 1991. - 525 с. - (Мыслители XX века).
5. Чепурна О. В. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало): дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01 / Олена Володимирівна Чепурна. - Одеса, - 2005. - 174 с.
6. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко ; [пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного]. - СПб. : Симпозиум, 2005. - 502 с.
7. Эпштейн М. Н. Информационный взрыв и травма постмодерна [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн. - Режим доступа: <http://www.mss.ro/joumai/travmp/98-10-08/epsht.htm>.
8. Юнг К. Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание / К. Г. Юнг. - М. : Олимп ; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997.-400 с.

© Семенец О. С., 2014

Дата надходження статті до редколегії 03.07.2014 р.

ГРА В «ДИТЯЧУ КНИГУ» ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ У ФЕНТЕЗІЙНИХ ЦИКЛАХ

Стаття розглядає наративну гру, що деконструє формат дитячої книги, перетворюючи її на метапрозу. Приклади таких текстів - це допоміжні книги популярних фентезійних циклів, у межах яких співвідношення між реальним та фікційним світом виступає важливим елементом стратегії. Дослідження базується на аналізі текстуальних меж, наративних рівнів і активної ролі читача.

Ключові слова: фентезі, метапроза, наратив, фікційний світ, наративний металепис, аутентифікація, паратекст.

Статья рассматривает нарративную игру, которая деконструирует формат детской книги, превращая ее в метапрозу. Примеры таких текстов - это дополнительные книги популярных фэнтезийных циклов, в рамках которых соотношение реального и вымышленного миров выступает важным элементом стратегии. Исследование базируется на анализе текстуальных границ, нарративных уровней и активной роли читателя.

Ключевые слова: фэнтези, метапроза, нарратив, вымышленный мир, нарративный металепис, аутентификация, паратекст.

The article focuses on the narrative game that deconstructs the format of a children's book transforming it into metafiction. The examples are spin-off books belonging to popular fantasy series, wherein the correlation between the fictional and the real worlds is an important element of the strategy. The issue is analysed in terms of textual boundaries, narrative levels and the active role of the reader.

Key words: fantasy, metafiction, narrative, fictional world, narrative metalepsis, authentication, paratext.

У пошуках свіжого погляду на художній текст дослідники все частіше замислюються над статусом його «оточення», намагаючись окреслити, що є текстом, а що лежить за його межами. Актуальність цього ракурсу зумовлена зростаючою популярністю ігрових елементів у літературі, а також нових її форм, зокрема віртуальних. Згадані явища широко представлені в багатьох фентезійних циклах, аналіз яких дає цікавий матеріал для вивчення зв'язків між текстами в межах одного фікційного світу. Крім того, для сучасної літератури фентезі характерні різноманітні жанрові експерименти і нестандартні підходи до визначення цільової аудиторії. В окремих випадках розрахований на дорослих текст може маскуватися під дитячу книгу, причому змістове наповнення цієї гри розшифровується в контексті всього циклу.

На концептуальному рівні підґрунтя такої гри убагацькується в застосуванні постмодерністських елементів, зокрема наративних стратегій метапрози. Одним з осередків застосування цих стратегій стають паратексти (обкладинка, передмова, післямови, примітки тощо). Використання паратекстів у межах фентезійного циклу може виконувати особливу роль. Багато дослідників, починаючи з Жерара Женнета, визначають паратексти як обрамлення, що розмежовує певним чином

текстуальну територію. Джон Фроу називає паратексти «місцем небезпечної амбівалентності» [7, с. 106], зумовленої їх прикордонним статусом. Для літературного тексту це обрамлення працює водночас як включення (enclosure) внутрішнього фікційного простору і як виключення зовнішнього простору реальності, на тлі якого сприймається текст, але ця операція «виключення» функціонує водночас як операція включення тексту до цього чужинного простору [7, с. 107]. Але ж фантастичний світ апіорі знаходиться в напружених стосунках з реальним світом. Питання взаємодії цих двох світів завжди є вирішальним для будь-якого тексту жанру, і якщо в цьому процесі набувають значущості певні наративні стратегії, слід придивитися до них уважніше. Нижче пропонується аналіз цих явищ у межах двох популярних фентезійних циклів: «Гаррі Поттер» та «Дискосвіт».

Всесвітньо відомий цикл про Гаррі Поттера, над яким працює англійська письменниця Дж. К. Ролінг, налічує наразі у своєму каноні сім романів, три допоміжні книги і офіційний сайт «Поттермор», де періодично з'являються нові тексти. Крім того, існують екранізації семи книг, в Інтернеті є безліч неофіційних сайтів і матеріалів, пишуться численні фанфіки, причому деякі з них навіть набувають культового

статусу, наприклад он-лайн проект «Гаррі Поттер і методи раціонального мислення». Інтермедіальність, розмаїтість форм, дифузність текстуальних меж та ігрові стратегії є невід'ємними ознаками циклу. Навіть сайт «Поттермор» не «віддає» нові тексти Ролінг у звичайний спосіб, натомість, він вимагає від читача інтерактивного занурення у цей світ: щоб знайти та прочитати бажані тексти, необхідно перетворитися на учня магичної школи Го> зарте. Усе це зумовлює специфіку фентезійного світу і механізмів його сприйняття юним (або не дуже) читачем.

Нагадаємо, що головними особливостями вигаданого Ролінг світу є його схожість на реальний сучасний західний світ, за тим винятком, що суспільство магів (звичайних людей) не здогадується про існування прихованої спільноти чаклунів. Опозиція *мати - чаклуни* структурує фікційний світ на багатьох рівнях і відіграє вирішальну роль у його включенні в «зовнішній» світ. Адже, починаючи читати тексти циклу, читач дізнається про щось приховане, невідоме більшості магів, і таким чином ідентифікується як мешканець чарівного світу. Саме цю ідею підкреслює концепція інтерактивності сайту «Поттермор». Саме слово «мал.» увійшло в англійську мову (з 2003 р. воно в «Оксфордському словникові англійської мови») і часто означає людину, що не входить до певного угруповання, до якого належить мовець, особливо якщо йдеться про субкультурні або неоязичницькі спільноти [9, с. 1]. У семи романах циклу ця тенденція майже не простежується, але саме в допоміжних книгах вона виявляється на рівні наративних стратегій.

Дискурс найголовнішого локусу фентезійного світу, осередку чаклунської освіти і культури, Гогвартса переповнений згадками про книжки. Учні школи купують підручники та позичають їх у бібліотеці, книжки виступають важливим джерелом інформації під час квесту героїв, також за допомогою назв книжок можна зробити висновок про наявність художньої літератури для дітей і дорослих у чаклунській спільноті. Три книжки, згадані в романах, були написані і опубліковані Ролінг у якості окремих видань (кошти від яких пішли на благодійні проекти). Дві з них, «Квіддич крізь віки» та «Магічні тварини і де їх знайти», оформлені як підручники, написані чаклунами-фахівцями у відповідних галузях. Приналежність цих двох книжок до фікційного світу підкреслюється через своєрідне використання паратекстів: обкладинки, які ідентифікують ці примірники як власність Гаррі Поттера або Гогвартської бібліотеки, примітки, нотатки, зроблені Гаррі, Роном і Герміоною, залучення не тільки фікційних авторів власне тексту до процесу створення книги, але й фікційних авторів передмов і відгуків, та ще й вигаданого видавництва, розташованого на Алеї Діагон у чаклунському Лондоні. Передмови Альбуса Дамблдора в обох випадках адресовані водночас маглам і чаклунам, зокрема в «Квіддич крізь віки» він пояснює чаклунській аудиторії, що таке благодійний проект «Comic Relief», а також запевняє магівську аудиторію, що «квіддич - це цілком вигаданий вид спорту і насправді ніхто в нього не грає» [11, с. vii-viii]. Це один із багатьох випадків створення комічного ефекту за рахунок амбівалентності зони перетину

фікційного і реального світів: фраза, що квіддич - це вигаданий спорт, правдива з точки зору реального світу, тим не менш сприймається в контексті як брехня з боку Дамблдора. Оразу ж ефект підсилюється побажанням успіху команді «Паддлмір Юнайтед» у наступному сезоні.

Найповніше потенціал зони перетину світів використовується Ролінг у книзі «Казки барда Бідла», виданої у 2008 р. сумісно з благодійним проектом «Children's High Level Group». Від обкладинки до обкладинки ця книжка-артефакт розбудовує захоплюючу гру в дитячу книгу. Як відомо, перші сім примірників книги авторка написала і проілюструвала власноруч - один із них було продано на аукціоні за 1,95 мільйонів фунтів. Проте друковані гфиміргіки також містять малюнки авторки, а обкладинка візуально відтворює артефактний статус книги, що належить до чаклунського світу (на світ реальний тут вказує лише саме прізвище письменниці). В українському виданні, до речі, цей ефект дещо зіпсовано надписами «із серії Гаррі Поттер» і «з ілюстраціями авторки», а також яскраво-червоною назвою видавництва.

З точки зору наративної репрезентації двох світів (фікційного і реального) видається доречним виділити такі три рівні: внутрішній або суто чаклунський, внутрішньо-зовнішній або чаклунсько-магівський, і зовнішній або суто магівський. Розподіл на внутрішній/зовнішній рівні в цілому відповідає інтра/екстрадієгетичному типам нарації у термінології Ж. Женнета за тим винятком, що нас наразі більше цікавить орієнтація тексту на один із двох світів і відповідних удаваних читачів (*implied readers*). Отже, на внутрішньому рівні знаходяться власне п'ять казок барда Бідла. Це казки для малечі чаклунського світу, відомі їм з раннього дитинства. Очевидним інтертекстом виступають туг казки Шарля Перро чи братів Грімм, що віддзеркалюється і на рівні нарації: це класичні квестові оповідки від третьої особи, віднесені до невизначеного минулого. Одна з цих казок, «Казка про трьох братів», відігравала важливу роль у сюжеті роману «Гаррі Поттер і Смертельні реліквії»: вона була головним джерелом відомостей про могутні артефакти «Дари Смерті».

Найцікавішим елементом цього рівня є коментарі Альбуса Дамблдора. На відміну від його ж передмови до «Квіддича крізь віки», зверненої до магів і чаклунів, ці нотатки адресовані представникам магичної спільноти і пропонують аналітичні і персональні міркування Дамблдора з приводу п'яти казок. Саме завдяки цим міркуванням «Казки барда Бідла» набувають особливого статусу, що не дозволяє назвати книгу класичною збіркою дитячих казок: вони не тільки вводять додаткову інформацію про фікційний світ, але й ставлять запитання про розкодування смислів казки та полемізують з приводу її онтологічного статусу. В контексті історії чаклунського світу, екскурс в яку пропонує Дамблдор, аналіз казок фокусується на їх промагівському забарвленні, а питання цільової аудиторії казок вирішується за допомогою пародії на вікторіанські уявлення про «непорочне дитинство». Зокрема, вводиться образ письменниці XIX ст. Беатріси Блоксем, яка переписувала казки, уникаючи

усього «жахливого» і «бридкого», з метою «заповнювати голівки наших янголяток здоровими й щасливими думками, оберігати їхній солодкий сон від хворобливих кошмарів та захищати коштовну квіточку їхньої цноти» [4, с. 33-34]. Взагалі, академічно-іронічний тон Дамблдора у його коментарях нагадує міркування Дж. Р. Р. Толкіна у славнозвісному есе «Про чарівні казки», де він також висловлювався проти надто сентиментального сприйняття дитини як читача. Провідна теза Толкіна про те, що казки взагалі не варто асоціювати виключно з дитиною [12, с. 65], проходить червоною ниткою через нотатки Дамблдора і стає ключем до «Казок барда Бідла».

У зоні перетину світів оформлюється внутрішньо-зовнішній рівень, до якого відносяться паратекстуальна згадка про авторство перекладу (казки з оригінальних рун нібито переклала Герміона Грейнджер, персонаж циклу «Гаррі Поттер») і передмова та деякі примітки Ролінг. Знову звертаючись до термінології Женнета, можна назвати цей рівень металептичним, адже на ньому відбувається проникнення інтрадієгетичних персонажів на екстрадієгетичний рівень та навпаки. Згідно з однією з нотаток, персонаж цього вступу вступає у безпосередній контакт з Джоан Ролінг: «Професорка Макгонгел, директорка Гогвортсу, просила мене чітко наголосити, що вона стала анімагом лише в результаті своїх інтенсивних досліджень усіх галузей, пов'язаних з трансфігурацією, і що вона ніколи не використовувала свою здатність обернутися на смугасту кицьку для недозволених цілей, за винятком цілком легальної діяльності у складі Ордену Фенікса, де маскуванню й секретності були необхідні. Дж. К. Р.» [4, с. 98]. Крім того, її передмова адресована водночас маглам і чарівникам, причому себе Ролінг позиціонує як «магла», зокрема вона пише, що Відлові оповіді нагадують «наші казки» (тобто - маглівські).

Нарешті, у книзі міститься текст, що не має жодної згадки чи відношення до фікційного світу. Це особисте звернення до читачів баронеси Нікольсон Вінтерборнської, засновниці благодійного проекту «Children's High Level Group», в якому вона розповідає про цілі і здобутки цієї організації. Цей текст ніяким чином не вступає в гру, що відбувається у книзі, але при цьому, парадоксально, ілюструє деякі тези з інших частин книги, зокрема наполягання Дамблдора на необхідності серйозного сприйняття маглів і взаємодії з ними.

Підсумовуючи сказане вище, варто остаточно ствердити, що «Казки барда Бідла» - лише за формою дитяча книга, яка насправді орієнтована на значно ширше коло читачів. Крім артефактності, інтертекстуальності, пародійності та інших «дорослих» компонентів книги, привабливою рисою «Казок...» стає сам процес деконструкції формату. Наративні стратегії, використані в книзі, дуже подібні до текстуальних механізмів, що їх продемонстрували Террі Пратчетт і його співавтори у «Кулінарній книзі Нанні Огг» [5, с. 128-129]. Реальний автор в обох випадках виконує роль редактора видання, приписуючи текст фікційним авторам, з якими, тим не менш, вони контактують на тому ж рівні, на якому контактують реальний і вигаданий світи. Ще одним цікавим елементом гри виступає імпліцитне запрошення

читача до ідентифікації з одним з них цих світів: можна прочитати книжку «як магл», а можна і «як чарівник». Спроможність помітити і використати цей вибір маркує так званого читача-гравця, який залучає читання до індивідуальної творчої реалізації шляхом «інтенсифікації розумової діяльності при розбудові власної картини світу» [3, с. 234].

Якщо «Казки барда Бідла», попри всю їхню оригінальність, все ж таки вписуються у горизонт очікування фентезійного циклу, наступна книга, обрана для аналізу, спантеличує у тому, як вона моделює гру в дитячий текст. Йдеться про книгу «Де моя корова?», що належить до циклу «Дискосвіт» майстра постмодерністської пародії Террі Пратчетта. Масив допоміжних книг у цьому циклі досить великий і різноманітний за форматом: тут є й карти, і «наукові» видання, і розвідки з фольклору вигаданого світу у порівнянні зі світом реальним, і вже згадана кулінарна книга. За свідченням дослідників, велика кількість супутніх матеріалів підсилює ефект достовірності фентезійного світу, викликаючи в читача ілюзію реальності [1, с. 6]. Цей процес автентифікації фікційного світу примхливо поєднується в циклі «Дискосвіт» з виразними метапрозовими елементами, які за своєю природою спрямовані на проблематизацію ілюзії реальності.

Несподіваність книги «Де моя корова?» полягає перш за все в тому, що вона використовує в межах дорослого фентезійного циклу формат книжечки для немовлят (picture book). З іншого боку, в межах цієї невеличкої оповідки реалізується цілий комплекс метапрозових наративних стратегій. Подібно до «Казок барда Бідла», назва книжечки фігурувала в циклі, зокрема в романі з серії про Міську Варту «Гуп!» (Thud!) ще до того, як вона вийшла окремим виданням. Центральний герой серії, капітан Сем Ваймс, має неодмінно потрапити додому о шостій вечора, тому що його маленький син чекає на нього зі своєю улюбленою книжкою. У книжці йдеться про загублену корову та інших тварин, імітувати голоси яких доведеться батькові, читаючи цей твір.

Звичайно, що «Де моя корова?» є перш за все симулякром дитячої книги. У центрі наративу опиняється власне Сем Ваймс, який читає книгу синові (і таким чином перетворюється на її персонажа). Досягається цей перехід за допомогою інтермедіальності та подання книги як артефакту, крім того, книга з'являється усередині власне самої себе на малюнку, де її тримає Сем Ваймс. Ілюстрації займають не менш важливе місце в трансформації формату, ніж сам текст: вони віддзеркалюють і оголюють кожний застосований прийом. Крім усього іншого, на одній з ілюстрацій міститься навіть портрет самого Террі Пратчетта, який висить на стіні у кімнаті маленького Сема. Це іконічно закріплює ідею металепису: зухвале втручання екстрадієгетичних агентів у дієзис.

Отже, Сем Ваймс починає читати синові книгу про загублену корову. У нього непогано виходять голоси свійських тварин, але згодом він замислюється, чому книжки його сина, мешканця великого міста, геть усі про сільську місцевість. Зрештою він починає вигадувати для сина свою власну версію - «де мій тато?», імітуючи голоси різних мешканців мегаполісу Анк-

Морпорк. Звичайно, це персонажі циклу, знайомі читачам за багатьма романами з серії про Міську Варту: волоцюги, вуличні торговці, члени Варти і навіть патріцій міста лорд Ветінарі. Маленькому Семові надзвичайно подобається ця нова оповідка, але його мати перериває бурхливі читання, і батькові доводиться повертатися до ферм і свійських тварин. Але Сем засинає зі словом «Закон» (Law) на вустах, повторюючи останню репліку батька: «I arrest you in the name of Law. *That's my daddy!*» [10, с. 26]. Таким чином, з символічним квестом «де мій тато?» він впорався успішно.

Виникає питання, на яку аудиторію розрахована ця книжка. На відміну від «Казок барда Бідла», вона вочевидь лише маскується під книжку для немовлят. Це видання для дорослих читачів, добре знайомих з циклом «Дискосвіт». Але, якщо абстрагуватися від фентезійного циклу, для якого «Де моя корова?» є лише гумористичним додатком, ця оповідь промовляє до батьків і читачів дитячих книг взагалі, незалежно від їх віку. На обкладинці зазначається, що це «a picture book for people of all sizes»: ілюстрована книга для людей будь-якого розміру. На символічному рівні вона розповідає про Дорослого Читача, який стає водночас персонажем і співавтором тексту, що читається Дитині. Дитина в процесі дорослішає, а дорослий читач - грається і наближається до дитини. Вихід на рівень архетипів і символів підкреслюються використанням «пошуку корови» Семом-старшим підчас його «дорослого» квесту в романі «Гуп!»: у

найнапруженіший оповіді, в момент зіткнення з могутнім прокляттям, Сем цитує цю книжку і, як це сформулювала Є. Канчура, «знаходить в собі сили для боротьби за життя і за збереження особистості» [2, с. 92]. Читач-гравець, як було зазначено вище, здійснює за допомогою акта читання творчу реалізацію і самоідентифікацію: це екзистенційний «момент збирання», який за кризових обставин допоможе вистояти і зберегти свою Самість.

Підсумовуючи головні наративні риси двох розглянутих текстів, спробуємо зробити висновок, що вони відносяться до того типу метапрози, де, за визначенням М. Флудернік, «наративи підривають очікувані реалістичні обрамлення, що відносяться до встановлення рівнів оповіді і постаті оповідача» [6, с. 205]. Проте, за рахунок взаємодії на рівні обрамлення фікційного і реального світів змінюється характер металепису: замість того, щоб розбивати ілюзію реальності вигаданого світу, він сприяє його автентифікації завдяки виникненню нових зв'язків між представниками двох світів. У межах фентезійних циклів саме такі експериментальні видання концентрують саморефлексію жанру і через ігрові механізми ставлять у центр уваги сам акт читання, особливо читання дитячої книги дорослими, читання дорослими дітям, читання заради своєї внутрішньої дитини. Такі наративні стратегії залучають до творчого пізнання читача-гравця, який може приєднатися до взаємної інтеграції реального і фантастичного світів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Канчура Є. О. Моделирование текстуализованного світу в романах-фентезі Террі Претчетта : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Євгенія Орестівна Канчура; ЧДУ ім. Петра Могили. - К., 2012. - 233 с.
2. Канчура Є. О. Подорож у жанрі фентезі - шлях до внутрішнього «Я» (На прикладі роману «Гуп» («Thud») Террі Претчетта) / Євгенія Орестівна Канчура // Подорож як літературознавча і культурологічна проблема. Сучасні літературознавчі студії. - К.: Видавничий центр КНЛУ, 2009. - Вип. 6. - С. 87-94.
3. Мончаковская О. С. Фэнтези как разновидность игровой литературы / О. С. Мончаковская // Знание. Понимание. Умение. - 2007. №3.-С. 231-237.
4. Ролінг Дж. К. Казки барда Бідла / Дж. К. Ролінг; [пер. з англ. В. Морозова]. - К.: А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2008. - 128 с.
5. Тихомирова О. В. Гра у фікційного автора в «Кулінарній книзі Нанні Огг» / Олена Володимирівна Тихомирова // Наукові праці: науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство. - Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. - Т. 164, Вип. 152. - С.126-129.
6. Fludernik M. Towards a 'Natural' Narratology / Monika Fludernik. - N.Y.: Taylor & Francis, 2005. - 349 p.
7. Frow J. Genre (The New Critical Idiom) / John Frow. - N.Y.: Taylor & Francis, 2006. - 171 p.
8. Genette G. Narrative Discourse. An Essay in Method / Gerard Genette - Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983. - 285 p.
9. Muggle [Електронний ресурс] // Wikipedia. - Режим доступу : <http://en.wikipedia.org/wiki/Muggle>.
10. Pratchett T. Where's My Cow? / Terry Pratchett. - N.Y.: Harper Collins Publishers, 2005. - 27 p.
11. Rowling J. K. Quidditch Through the Ages / J. K. Rowling. - L. : Bloomsbury, 2001. - 56 p.
12. Tolkien J.R.R. On Fairy-Stories / John Ronald Reuel Tolkien // Tolkien Reader. - N.Y. : Ballantine Books, 1989. - P. 33-99.

СИМБІОЗ НАУКОВОСТІ ТЕКСТУ Й ФІЛОСОФСЬКОСТІ ІЛЮСТРАЦІЙ У КАЗЦІ ЯНУША ВИШНЕВСЬКОГО «МАРЦЕЛІНКА. У ПОШУКАХ НАЙВАЖЛИВІШОГО»

Статтю присвячено аналізу казки сучасного польського письменника: розглянуто світоглядно-наукові основи художнього мислення Януша Вишневецького; досліджено симбіоз авторської поетики та художньої ілюстрації у творі для дітей.

Ключові слова: літературна казка, ілюстрація, міфологічність, науковість, філософичність.

Статья посвящена анализу сказки современного польского писателя: рассмотрены идейно-научные основы художественного мышления Януша Вишневецкого; исследованы симбиоз авторской поэтики и художественной иллюстрации в произведении для детей.

Ключевые слова: литературная сказка, иллюстрация, мифологичность, научность, философичность.

The article analyzes the tale of contemporary Polish writer, which requires the reader to wit, the ability to draw parallels and often designed for a children's audience that already has behind some intellectual baggage, namely, literary guess, familiarity with classical folklore and fantasy, mythical author works. Considered ideological and scientific foundations of artistic thinking Janusz Wisniewski; studied symbiosis author's poetics and artistic illustrations in a work for children.

Key words: literary fairy tale, illustration, mifolohichnist, scientific, philosophical.

На сучасному етапі розвитку літературознавчої думки важливого значення набуває дослідження авторських модифікацій у жанрі казки, яка видозмінилася не тільки за змістом і формою. Актуальними є питання інтертекстуальності та цитатності, науковості та філософичності, змішаної стилістики, зняття «таємних заборон». Своєю непередбачуваністю і не наївністю літературна казка поч. ХХІ ст. захоплює як дітей, так і дорослих, адже тепер мета не ідеологічна пропаганда або чисто морально-етичне виховання. Сучасна постмодерністська казка вимагає від читача кмітливості, здатності проводити паралелі, аналізувати, і часто розрахована на ту дитячу аудиторію, яка вже має за плечима певний інтелектуальний багаж, а саме, літературну здогадку, обізнаність у класичних зразках фольклорних та авторських казково-міфічних творів.

Унікальна художня особистість Януша Леона Вишневецького - доктора інформатики, який займається розробкою програмного забезпечення для хіміків (є співавтором першої комп'ютерної програми у світі для автоматичного створення AutoNom систематичних назв органічних сполук на основі їх структурних формул), увірвалася в польську й світову літературу романом «Самотність у мережі». Відтак, проби пера в літературі для дітей вельми здивували поціновувачів творчості цього письменника. 2013 року в українському перекладі вийшла «казка трошки наукова» -

«Марцелінка. У пошуках Найважливішого» Я. Вишневецького. Складається враження, що ця казка за змістом спрямована на дорослих, а за якістю художніх ілюстрацій - на дітей.

Мета статті - проаналізувати світоглядно-наукові основи художнього мислення Януша Вишневецького; дослідити симбіоз авторської поетики та художньої ілюстрації у творі для дітей.

Аналіз розроблених у літературознавстві класифікацій літературної казки (Л. Брауде, М. Липовецький, Л. Овчиннікова, Г. Сабат, О. Сорокотенко, Н. Тихолоз та інші) доводить, що «в ній тісно переплітаються й взаємодіють у різних співвідношеннях індивідуально-авторське й загальнолюдське начало. Тому застосування традиційної таксономії стає неможливим через численні авторські модифікації, сутність яких виявляється на рівні індивідуальних втручань у канонічний текст» [6, с. 9]. Для казки Януша Вишневецького характерним є генерування нової чарівної реальності з тяжінням до «науковості» та «максимального реалізму». Як стверджує письменник, «література - це свого роду хобі, вона допомагає розкласти по полицях науковий матеріал». Ось чому логіки, математики, фізики, філософи, психологи можуть черпати з «Марцелінки» матеріал для наукових роздумів та інтерпретацій. Авторська казка Вишневецького наповнена новим реалістично-прагматичним змістом, характеризується

«проростанням» у текстуальному просторі окремих чарівних елементів та наявності казкових персонажів («історія про слона, якого проковтнула змія»).

У художньому мисленні польського письменника прослідковується **міфологічний** чинник, що репрезентує закодовану інформацію про закони співіснування людини і Всесвіту. Головна героїня казки - Марцелінка - дівчинка-думка, яка «з'явилася у мозку своєї мами у певний момент», так вона опинилася в казці. Варто наголосити, що особливу роль у тексті виконують малюнки, які з перших сторінок посилюють наочно-образне сприйняття змісту художнього твору. Здається, казка Я. Вишневецького з самого початку прямо орієнтована на ілюстрації, які забезпечують взаємозв'язок у сприйнятті й розумінні твору. Марцелінка в уяві художниці Марцін Півоварські постає дівчинкою з відкритим серцем, що зображено на її одязі (сарафан) й символізує «величезний космос, сповнений дивовижних відкриттів».

Міф «перетікає» у художню тканину казки, наповнює авторський текст сакральною інформацією на рівні міфологем та символів. Подорожуючи у Всесвіті, Марцелінка на «лівій боці» зустрічає Живу Душу, на «правій» - Маленького Духа, саме вони допомагають у пошуках Найважливішого (Бог) та Невідомого (Знання). Дівчинці дивно, що нові знайомі «знають про неї майже все», і, коли «здалеку, освітлюючи темінь з'явився бірюзово-фіолетовий метелик», осяявши голову Маленького Духа німбом, стає зрозумілим, хто є другом і поводителем Марцелінки. Письменник увиразнює головну думку - «... якщо, своєю чергою, Всесвіт мав початок, це означає, що його хтось створив. І, навпаки, якщо він був створений, то мав початок». Звернення до християнських мотивів спостерігається в порушенні теми смерті, на прикладі казкової зірки автор пояснює перехід у інший вимір: «зірка-метелик вмирає інакше, з якоїсь причини з її середини виходить газ». Вважаємо, що в такий спосіб інтерпретоване християнське уявлення про духовну душу, створену Богом і вселену в тіло у період зачаття (не випадково Марцелінка спочатку зустрічає Живу Душу), щоб зробити людину єдиним живим цілим. У Біблії вказується, що і в людей, і в тварин після смерті виходить «дух». Авторський текст дозволяє творчо осмислити ритуально-міфологічний код казки.

Ця частина тексту проілюстрована через *художній* малюнок, мета якого - образний і емоційний показ об'єктів та явищ - Маленький Дух постає як дідусь із сивою бородою, «наче старший брат найстаршого брата найстаршого дідуся світу» [2, с. 9], науковець із «напівлисою розкуйовдженою головою», терплячий учитель (тілесне втілення). В такий спосіб ілюстратор Марцін Півоварські передає своє ставлення до зображуваного, підкреслює основне, характерне, зберігаючи живе сприйняття природи. Однак, вона, як і письменник, не копіює природу, а створює художній образ (Маленький Дух (тілесне втілення) / у вигляді хмарки - безтілесне), викликаючи у читача глибокі роздуми та асоціації.

Письменник пропонує концепцію світотворення крізь призму ментальності поляків з їхньою релігійністю, повагою до родинних цінностей, важливістю образів матері та батька. Архетип матері оприсутнений через постійну взаємодію з мамою дівчинки та згадками про бабусю. Марцелінка розповідає, що «її тато дуже

любить, коли його хвалять. Мама це чудово знала. Вона навчилася цього від бабці. А бабця від своєї бабці, адже прадідусів, дідусів і татусів треба хвалити». Жіночі персонажі щасливі в родинному колі, перебувають у гармонійній взаємодії зі своїми чоловіками (татом, дідусем). Головна героїня маневрує на межі реального (батьки, пляж, мушля, кухня, шосе, машина) та ірреального (Всесвіт). Інтуїтивне відчуття, що «можна мати все» поєднується з усвідомленням того, що «думання - приємне заняття». Відтак зрозуміло, авторська модель чарівної історії пов'язана з актуалізацією загальнолюдських духовно-моральних цінностей та інтерпретацією законів світоустрою.

Януш Вишневецький створює казковий простір як взаємодію традиційного чарівного матеріалу з моделями світобудови, оскільки першим своїм заняттям письменник вважає науку, не дивно, що важливим рівнем казки «Марцелінка» є **науковий**. Домінантною ознакою жанру казки є наявність дива, яке виступає потужним носієм інформації про закони буття - Розширення Всесвіту. Згідно з теорією Великого вибуху, вся матерія Всесвіту спочатку була зосереджена в одній компактній області. Перебуваючи в надфільному й надгярому стані, вона вибухає і починається розширення космічного простору в масштабах Всесвіту. Саме цю теорію намагається пояснити Маленький Дух дівчинці-думці, використовуючи при цьому закони фізики й відповідну термінологію (світло, швидкість, газ, хвилі, довжина, відстань і т. д.). «Спочатку нічого не було, тобто була Дивовижа, потім Дивовижа з якоїсь важливої причини вистрілила. Як снаряд. І з неї з'явилися час і енергія. Це був Великий Вибух» [2, с. 65]. Письменник використовує певну інтелектуальну гру, вводячи в казково-чарівний текст елементи наукового вчення.

У випадку Януша Вишневецького авторські видозміни традиційних елементів чарівно-казкової історії слід розуміти ж феноменальне явище в контексті літератури для дітей поч. ХХІ ст. Науковий тип мислення оприсутнюється через закон всесвітнього тяжіння. Легенда свідчить, що, задумавшись над тим, чому впало яблуко Ньютон зрозумів, що його притягує Земля, це допомогло вирішити не тільки загадку падаючого яблука, але і ряд давніх загадок Сонячної системи. Схожий приклад зустрічаємо у тексті казки «Марцелінка»: «Оскільки Земля щось важить і яблуко на дереві щось важить, то коли воно падає з дерева відбувається взаємопритягання - гравітація» [2, с. 69]. Варто звернути увагу на те, що Януш Вишневецький опирається й на сучасну теорію гравітації, вводячи у казковий простір персонаж на ім'я - Фотон. Читачі довідуються про частинки, що відповідають за передачу електромагнітної взаємодії, мають властивості хвилі і частинки, а отже, і масу. А на будь-яке тіло, що має масу, діє гравітація. Як правило, в науковому дискурсі використовується *науково-пізнавальний* малюнок, що має пояснювальний характер об'єктів чи явищ навколишнього світу. Марцін Півоварські своїми ілюстраціями допомагає вивчити зовнішню й внутрішню будову об'єкта - Фотон схожий на гуманоїда з сумними очима: «Пан Фотон такий худий, тому що майже нічого не важить. Зате він переносить світло, у Всесвіті ніщо не переміщується швидше за

нього» [2, с. 58]. Відомо, що серед світлових фотонів найнижчу частоту мають ті, котрі ми бачимо як червоне світло. Художниця добре обізнана з теоретичним матеріалом, адже ті сторінки книги, які висвітлюють історію Фотона, забарвлені у червоний колір. Таким чином посилюється інтерес та зацікавлення дітей до наочно-образного зображення змісту художнього тексту.

Літературна казка Януша Вишневського перекодує традиційно-казковий світ шляхом авторської інтерпретації основ фізики та астрономії, формуючи знання динаміки Сонячної системи і, відкриваючи можливості точного передбачення руху планет, їхніх супутників та комет. Маленький Дух виступає в ролі учителя й екскурсовода в пошуках Найважливішого. Він пояснює, що «комета - це така зірка з волоссям, хоча насправді вона зовсім не зірка й не має волосся. Це її так люди назвали» [2, с. 63], але, де б не подорожували «найстаріший дідусь» і Марцелінка-Мудрагелько, вони пам'ятають про маму й рідну домівку. Такий спосіб маневрування на межі реальне/ірреальне, свідоме/несвідоме дозволяє використати в ілюстраціях і доступний спосіб зображення простору землі: «Марцелінка вдвиглася в Землю широко розплющеними очима й ще дуже думала про маму. І про тата. Якоїсь миті їй здалося, що саме біля Землі вона знайшла Найважливіше» [2, с. 75]. Пані Півоварські використовує елементарну побудову малюнка з виділенням композиційного центру (красивий аристократичний замок, доглянуті сільські будинки), який нагадує залишки народної казки, що продовжує побутовати в авторській казці. Художниця орієнтована на головне (сім'я, рідний дім) у сприйнятті Марцелінки й зображує це більш крупно, як додатковий прийом, що допомагає підсилити наочні образи, які склалися при безпосередньому сприйнятті змісту.

Авторська модель польського письменника є потужним носієм *світоглядно-філософської* проблематики. Як відомо, філософія - це здатність розуму, яким не керують ілюзії виказували і знати реальність явленого, тобто його сутність. Створення нового казкового світу відбувається з урахуванням філософських констант - Великий Задум, Мислення, Самотність, Вічність. Письменник наголошує, «філософування» випрямляє душу (Живу Душу) і робить її чутливою до істини, а філософом є той, хто любить мудрість (Думка - Марцелінка - Мудрагелько). Казкова героїня відчуває до Маленького Духа велику повагу за те, що він дає знання й підтримку, адже Марцелінка боїться самотності, особливо у Всесвіті, де так порожньо, холодно й темно. Вона усвідомлює, що «... добре мати біля себе когось, з ким часом можна порозмовляти, а часом помовчати».

Філософська канва авторського тексту не лише торкається законів буття, вона увиразнює науковий дискурс у художньому мисленні Януша Вишневського. Звертаємо увагу на те, що ілюстрації в цьому творі несуть у собі не тільки пізнавальну функцію, а й світоглядну, допомагають дитині адаптуватися до змісту. Малюнки набувають філософського смислу: дівчинка-думка лежить на краю Всесвіту; відчинені двері, через які пробивається світло у темін (реальне/ірреальне); на темному фоні силуети дівчинки і чоловіка з «розкуйовдженим волоссям»; «вікно у

Всесвіт» поруч з яким - хлопчик (можливо, брат). Ці художньо-літературні образи, яскраво відтворюють змальовані в тексті події, демонструють ставлення художника до твору, конкретизують, уточнюють текст, часто доповнюють його деталями, про які не сказав письменник; оживляють твір, допомагають дітям зрозуміти наукову основу казки.

Науковий дискурс у художньому мисленні Януша Вишневського спрямований на те, що одним із ключових понять є *час*. Згідно з основною теорією виникнення Всесвіту, про Великий Вибух, який відбувся приблизно 13,73 ($\pm 0,12$) мільярдів років тому з подальшим розширенням Всесвіту, виникла матерія, простір і час. Тому не дивно, що на сторінках казки «Марцелінка» з'являються сучасні годинники (класичні кишенькові, настільні, настінні, будильники), вони різної форми і різних кольорів, виконані просторовою лінією різної товщини, насиченості та довжини. Звичайно, що б показати об'ємність та простір зображуваного об'єкта (годинник) на площині паперу, художник-ілюстратор лінії на передньому плані передала більш чітко за тоном, ніж на задньому плані. Марцін Півоварські використала, так званий, *лінійний малюнок* більш художній і емоційний, його у творчій діяльності чудово використовували такі художники як А. Дюрер, Ж. Давід, В. Серов та ін. Такий складний симбіоз письменника та художника спрямований на те, щоб пояснити маленьким читачам науково-філософське вчення про матерію, рух, простір і час, як форми її існування. «Я знаю, що це дуже складно, але це правда. Коли ми просто рухаємось, то час сповільнюється. Словом, чим швидше ми рухаємось, тим повільніше старішаємо», у такий цікавий спосіб Марцелінка дізнається про рух як загальний спосіб існування світу.

Письменницька художня свідомість Я. Вишневського у творі для дітей продукує *культурологічний аспект* у чарівному світі літературної казки. Маємо на увазі передовсім використання еллінського міфу про краплі молока Гери, а також згадку про Андромеду. Як відомо, міф - це «виражена у словесній формі позатемпоральна й універсально-культурна константа, що репрезентує заковану інформацію про закони співіснування людини й світу» [6, с. 5]. Відтак, той чи інший досягнутий рівень культури людства визначає кожен раз заново «окультурення» кожної народженої людини (Марцелінка, її брат, заплановані діти). Аналізуючи генезу художнього мислення письменника у «казці трішки науковій», простежуємо зв'язок між теоретичним (наукові праці, статті, монографії) та літературним (мала проза, романи, твори для дітей) дискурсами у світовідчутті автора.

Нарешті, наочно-образне прочитання змісту твору проявляється у використанні *науково-пізнавального* малюнків, які допомагають пояснити дітям ту чи іншу форму об'єкта (червоні та блакитні гіганти, різні за кольором і на вигляд фотони і т. д.). Варто наголосити, художниця Марцін Півоварські з метою забезпечення взаємозв'язку сприймання і розуміння художнього тексту запропонувала дуже оригінальну техніку - малюнок кольоровими олівцями. Основою техніки рисунку кольоровими олівцями є тонова розтяжка, яка дозволяє передавати об'єм предметів [5]. Вона використала штрихи, штрихування, тонування, а

подекуди - розтушовку. Дивовижно приємною і логічно дівчинка-думка знаходить відповіді на всі поставлені вмотивованою є остання ілюстрація у казці «Марцелінка запитання, подорожує, зустрічає багато цікавого, щоб (У пошуках Найважливішого)», на якій зображена нарешті потрапити у Всесвіт Немовляти. Вважаємо, щаслива сім'я з немовлям на руках. Головна героїня стає новаторство Януша Вишневського в жанрі авторської виразником авторської філософії життя: «Найважливіше казки становить складну взаємодію різних дискурсів є тоді, коли не існує жодного «може бути». Не треба (науково-реалістичний, казково-чарівний, міфологічно-вирушати на кінець Всесвіту, бо Найважливіше культурологічний) у контексті художньо-світоглядної найчастіше дуже, дуже близько до нас». Отже, парадигми сучасного польського письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білан О. Вплив ілюстрацій на розвиток зв'язного мовлення дітей / Олександра Білан // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : [36. наук. пр.]. - Вип. 9. - Одеса, 2001. - С. 78-84.
2. Вишневський Я. Л. Марцелінка. У пошуках Найважливішого. Казка трошки наукова / Януш Леон Вишневський; [пер. з пол. О. Кравець, іл. Марцін Півоварскі]. - К.: Махаон Україна, 2013. - 96 с.
3. Вовчок Г. М. Виховна функція ілюстрації дитячої книги [Електронний ресурс] / Г. Вовчок // Сучасність, наука, час (18-20.11.13), Мистецтво : [Підсумки наукової конференції, м. Київ]. - Режим доступу : int-konf.org/korrfl12013/569-vovchok-g-m..knigi.html.
4. Гарачковська О. Жанр казки в дослідницькому дискурсі / Оксана Гарачковська // Київська старовина. - 2007. - № 6. - С. 129-137.
5. Графічні техніки в ілюстрації дитячої книги [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://poglyad.com/blog-21/post-l87>.
6. Цалапова О. Таксономія української літературної казки доби модернізму (кінець XIX - поч. XX ст.) / Оксана Цалапова // Актуал. проблеми слов'ян, філол. : [міжвуз. зб. наук. ст.]. - Донецьк, 2009. - Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство. - С. 325-333.

© Ушневич С. Е., 2014

Дата надходження статті до редколегії 27.06.2014 р.

ДІВЧАТА VS ХЛОПЦІ: СУЧАСНИЙ ДИТЯЧИЙ ДЕТЕКТИВ У КОНТЕКСТІ СУБКУЛЬТУРИ ДИТИНСТВА

У статті досліджується дитячий детектив у контексті субкультури дитинства. Такий підхід надав змогу виявити, що субкультурні атрибути породжують різноманітні варіанти жанрової дифузії. У результаті укладена типологія детективної прози для дітей, описані особливості функціонування ознак субкультур дівочства / хлоп'яцтва в структурі творів.

Ключові слова: дитячий детектив, жанрова дифузія, субкультура дитинства, субкультура дівочства / хлоп'яцтва, субкультурні атрибути.

В статье исследуется детский детектив в контексте субкультуры детства. Такой подход позволил выявить, что субкультурные атрибуты порождают различные варианты жанровой диффузии. В результате составлена типология детективной прозы для детей, описаны особенности функционирования черт субкультур девичества / мальчишества в структуре произведений.

Ключевые слова: детский детектив, жанровая диффузия, субкультура детства, субкультура девичества / мальчишества, субкультурные атрибуты.

The article deals with the problem of children's detective story in the context of childhood subculture. This approach allowed to identify that subcultural attributes give rise to different ways of genre's diffusion. As a result of research were composed typology of detective prose for children, described the main principles of subcultures "girlhood" / "boyhood" in the structure of work of art.

Key words: children's detective story, genre's diffusion, childhood subculture, subcultures "girlhood"/ "boyhood", subcultural attributes.

Субкультура - один із засобів соціалізації та автономізації людини в суспільстві. Вона стала предметом досліджень у соціології, культурології, антропології, психології, педагогіці, а також літературознавстві. Російська дослідниця М. Осоріна в книзі «Секретний світ дітей у просторі світу дорослих» зазначає, що «дитяча субкультура виконує ті ж основні функції, що й культура дорослих» [10, с. 275]. Її головне завдання - зафіксувати вікові проблеми розвитку особистості в соціумі, спираючись на досвід попередніх поколінь дітей, та запропонувати можливі шляхи вирішення труднощів.

Дитячі детективи є невід'ємною складовою сучасної масової літератури для юних читачів. Цей жанр тісно пов'язаний з «індустрією дитинства»: він створює культових героїв і постачає сюжети для кінофільмів, телесеріалів і комп'ютерних ігор. Письменники, створюючи детективи для дітей, активно залучають знаки субкультури дитинства, що дає змогу розширити сюжетні межі творів, актуалізувати суттєві дискурси та адаптувати детективну інтригу для дитячої аудиторії. Ґрунтовне осягнення особливостей указанного жанру неможливе без комплексного аналізу його взаємодії із субкультурою дитинства, що зумовило **актуальність** цієї статті.

Мета дослідження - детальний аналіз функціонування елементів субкультури дівочства / хлоп'яцтва в

структурі дитячих детективів. Передбачено вирішення таких завдань: уточнити поняття «субкультура дитинства»; укласти типологію дитячої літератури в контексті субкультури дитинства; виявити та описати знаки субкультур дівочства/ хлоп'яцтва в будові детективних творів для дітей. Об'єктом роботи стали тексти книжкових серій американських письменників К. Кін «Ненсі Дрю» (1930-2013) та Ф. Діксона «Брати Гарді» (1927-2013), російських - В. Гусева «Піратський детектив» (2001-2012) і В. Іванової «Щоденник гламурної нишпорки» (2009).

До аналізу специфіки репрезентації «індустрії дитинства» в дитячій детективній прозі звертаються зарубіжні науковці: Ш. Іннесс («Nancy Drew and Company: Culture, Gender, and Girls' Series, 1997»), Б. Кларк і М. Хігоннет («Girls, Boys, Books, Toys: Gender in Children's Literature and Culture»); статті К. Гілла («Hardy Camaraderie: Boy Sleuthing and Male Community in the Hardy Boys Mysteries», 2008), М. Моран («Nancy's Ancestors: the Mystery of Imaginative Female Power in *The Secret Garden* and *A little Princess*», 2001).

На сьогодні немає єдиного визначення «субкультури дитинства». Тому, базуючись на наступних дефініціях [1;9;7], пропонуємо власне робоче визначення: **субкультура дитинства** - загальноприйнятий у дитячій спільноті комплекс культурних елементів, який сприяє становленню особистості дитини та її

соціалізації в суспільстві: норми поведінки, етичні та моральні установки, моделі спілкування, побутовий устрій, захоплення, розваги, звичаї, імідж, фольклорно-літературна творчість.

Українська дослідниця Л. Маєвська виокремлює такі складові дитячої субкультури: дитячі ігри; дитяча літературна творчість; дитяче «законодавство»; дитяча специфічна лексика; дитяча сміхова культура; дитяча магія та вірування у потойбічні сили; дорослість дитячих роздумів про вічні істини; естетичні погляди дітей; заміна власних імен на прізвиська [8].

Тексти сучасної дитячої масової літератури в контексті дитячої субкультури пропонуємо умовно класифікувати на декілька типів залежно від вікової диференціації: «дитячі» - для молодшого віку (4-10 років); «підліткові» - для середнього віку (10-13 років); «юнацькі» - для старшого шкільного віку (14-16 років). Такий поділ пояснюється тим, що твори об'єднуються в групи, враховуючи потреби та психологічний розвиток юних читачів.

Так, дитячі детективи для дітей молодшого віку зазвичай мають спрощену детективну інтригу. Головним героєм може бути дорослий, дитина, представники тваринного світу. Процес розслідування для дітей - це гра, мета якої отримати перемогу над злочинцем. У детективній прозі для наймолодших чітко виражене протистояння добра і зла. Твори виконують виховну функцію, тому зазвичай злочинці визнають свою провину і перетворюються на добропорядних громадян. Обов'язково пропагується культ сім'ї та батьків. Персонажі спілкуються доступною, зрозумілою мовою. Тексти насичені атрибутами субкультури: дитячі забавки, іграшки, пісні тощо.

Провести однозначну межу між «підлітковими» та «юнацькими» дитячими детективами дуже складно, оскільки обидва жанрові різновиди у своїй структурі містять низку спільних ознак: теми та проблематика творів відбивають сучасні проблеми суспільства; центральними персонажами виступає дитина або група дітей; герої займаються розслідування крадіжок, кіднепінгу, вбивств; діти приміряють ролі нишпорок та користуються «класичними методами» (аналіз, синтез, узагальнення, «мозковий штурм»). Особлива увага приділяється проблемам підліткового світу і пропонуються «рецепти» їх розв'язання. Характерним є тяжіння до культури дорослих.

Незважаючи на наявність однорідних рис, типологізація залежить від смислового навантаження історії. Наприклад, у «підліткових» дитячих детективах дискурс насильства позбавлений так званої «чорнухи», порівняно з «юнацькими», де зустрічаються детальні описи місця та подробиць злочину (закривавлені або обезголовлені тіла) (серія Л. Р. Стайн «Жахливчики», 1992-2011). По-різному відтворюється й дискурс кохання, який у книжках для дітей середнього шкільного віку набуває відтінку «інфантильності»: герої прагнуть до надмірної романтики з рожевими сердечками - прогулянки під зорями, тримання за руки, поцілунки тільки в щок (серія В. Іванової «Щоденник гламурної нишпорки»). У продукції для старших дітей персонажі відчують сильну закоханість, сексуальний потяг, між ними відбуваються пристрасні

поцілунки, обійми (оповідання серії «Ненсі Дру» К. Кін «Привид у Венеції»). Варто відзначити мовне оформлення творів, бо «юнацькі» дитячі детективи містять багато наукових та історичних фактів, тому в них широко представлена різноманітна термінологія (авіаційна, медична, правова, морська тощо).

Сьогодні дитяча книга є тендерно маркованою, вона віддзеркалює сучасні соціокультурні тенденції. Така диференціація чітко спостерігається в жанрі дитячого детективу, який відбиває особливості двох відмінних субкультур: «дівочства» та «хлоп'яцтва». Грунтуючись на запропонованому визначенні субкультури дитинства, розглядаємо **субкультуру дівочства / хлоп'яцтва** як частину загальної культури, яка створює необхідні умови для ідентифікації й соціальної адаптації дівчат / хлопців у соціумі, формує особливу систему цінностей, смаків, стиль і спосіб життя. Субкультурні елементи в дитячому детективі породжують різноманітні варіанти жанрової дифузії, яка залежить від читачьких потреб гендерно-вікових груп. Тому дитячий детектив тяжіє до взаємодії з казками, «жіночим» та «крутим» детективами, «жахливчиками», фантастикою, пригодницькими, дамськими та піратськими романами.

Класичним прикладом функціонування дитячої детективної белетристики в контексті субкультури дитинства / хлоп'яцтва є дві масштабні серії для тинейджерів творчого угруповання американських письменників «Синдикат Стратемейра» ("Stratemeyer Syndicate", 1905). У 1927 році світ побачило перше оповідання серії «хлопчачих» детективів - «Брати Гарді» (надруковане під псевдонімом Ф. Діксон). У 1930 році з'являється аналогічна серія для дівочої аудиторії - «Ненсі Дру» (під псевдонімом К. Кін).

Американський літературознавець К. М. Гілл у статті «Братерство Гарді: розслідування хлопців і чоловіча спільнота в детективах «Брати Гарді» (2008) [11] наголошує, що, попри ідентичність зовнішнього оформлення книжок, сюжетної лінії, типів таємниць, вони представляють дві різні життєві ідеології. Ці суміжні серії, на думку науковця, вирізняє вроджена схильність до взаємозв'язку детективу та тендеру й розбіжності в інтелектуальній природі, тобто в ході думок дівчат і хлопців як сищиків [11, с. 37]. Виходячи з цього, вважаємо, що «дівочість» або «хлоп'ячість» дитячих детективів криється в особистості центрального персонажа, а саме у його тендерній приналежності. Автор розширює детективну інтригу, вводячи до тексту різноманітні дискурси, теми та мотиви, які тим чи іншим чином тендерно маркують книги. Спосіб життя, особливості виховання, захоплення героїв впливають на підхід до розслідування та вибір методів і прийомів.

Образи хлопців / дівчат у дитячих детективах мають однакові загальні риси: гострий розум, добра фізична форма, винахідливість, відважність, вони не роздумуючи ризикують власним життям заради порятунку інших. Порівняння двох серій: «Брати Гарді» та «Ненсі Дру» - дало змогу виявити, що в образі дівчини-нишпорки підкреслюється її жіночність. Тому вона є втіленням «істинної леді» - дуже вихована, інтелігентна, стримана, охайна, схильна до глибшого

аналізу фактів. У деяких випадках Ненсі не соромиться проявити надмірну пристрасність й емоційність, що віддзеркалює стереотип поведінки, приписуваний жінкам, проте швидко заспокоюється і вже не ситуація керує нею, а дівчина бере її у свої руки. Джо і Френк Гарді- імпульсивні, мужні парубки, діють жорстко. Хлопці ведуть бесіду в «чоловічому стилі» - вдаються до залякування, щоб дізнатися правду.

Сюжетні лінії у книжкових серіях «Брати Гарді» та «Ненсі Дру» розвиваються у двох світах: жіночому та чоловічому. Герої взаємодіють винятково з представниками власної статті. Персонажі Ф. Діксона співпрацюють з чоловіками: батьком, друзями, жертвами, свідками, злодіями, тоді як героїня К. Кін, навпаки, переважно з жінками. Тобто всі ключові фігури в детективній історії є представниками певної тендерної групи. Жінки в оповіданнях про пригоди братів виконують традиційні ролі, які сформувалися за часів патріархату. Наприклад, головна функція Лаури – матері Джо і Френка Гарді зводиться лише до того, щоб «кухарити і турбуватися про своїх синів та чоловіка» [11, с. 39]. Таким чином, у «хлоп'ячій» серії підкреслюється неспроможність жінки розгадувати таємниці, а зберігається стереотипне уявлення про її роль як хранительки сімейного вогнища. В «дівочих» книжках про детективні пригоди міс Дру характеристика чоловіків набуває негативного забарвлення- вони неуважні, розсіяні, менш ерудовані, з вузьким кругозором, тобто такі, що неспроможні вибудувати вірний ланцюг логічних умовиводів.

Центральні персонажі серії «Брати Гарді» розраховують не лише на власні сили та один на одного, а й на допомогу своїх друзів, яка є ключовою у врятуванні життя юних нишпорок. Іноді навіть першість у розслідуванні отримує їх батько Фентон Гарді [11, с. 42]. Це, у свою чергу, демонструє одну із головних складових «хлоп'ячої» субкультури- принцип чоловічої дружби та «братерства»: «Один за всіх і всі за одного!» Визначальним фактором успіху сильної статті є функціонування в межах міцної чоловічої спільноти. Саме ця ідея є наскрізним мотивом оповідань про Джо і Френка Гарді.

Ідеї емансипації жінки, її здатності вирішувати проблеми самостійно без сторонньої допомоги відбилися в образі Ненсі, яка презентує тип слідчого-одиначки. На вибір типу слідчого вплинув той факт, що героїня - єдина дитина в сім'ї та їй невідомо почуття «сестринства». На відміну від чоловіків, сила жінки криється у внутрішньому стрижні, мудрості та знаннях. Незважаючи на рід діяльності, жінка завжди й усюди проявляє свою сутність. Тому не дивно, що дівчина користується усілякими «викрутасами» при розслідуванні, які за своєю природою близькі до «жіночих хитрощів»: переодягається в жертву, вдається до прийомів блефу, маніпулює зловмисниками.

«Хлоп'ячість» та «дівочість» у книжкових серіях «Синдикату Стратемейра» виражається не тільки через образи центральних персонажів та їх підходи і методи ведення детективного ремесла, а й через знаки субкультури. Перше, що одразу кидається в очі, - це засоби пересування молодиків та юної героїні. Брати Гарді їздять на суто чоловічому транспорті -

мотоциклах. Ненсі, у свою чергу, обирає безпечну, комфортабельну машину-кабріолет. Такий вибір пояснюється тим, що хлопцям важливо віднайти драйв, відчуття жаги швидкості та виплеску адреналіну. Дівчата надають перевагу статусній і престижній автопродукції, яка є зручною та має привабливий вигляд.

Це одним виявом двох відмінних субкультур є різниця у проведенні дозвілля. Джо і Френк полюбують порпатися в гаражі, займатися спортом, сидіти з друзями у фастфуді. Міс Дру віддає перевагу спокійному відпочинку в традиційно «жіночих» формах: шопінгу, на пляжі, в подорожах різними країнами, на прогулянках з подружками. Вона часто відвідує світські раути.

Третя розбіжність пов'язана з дискурсом кохання. В одній серії він майже відсутній («Брати Гарді»), а в іншій - чітко виражений («Ненсі Дру»). Стосунки братів з подружками Келлі й Айолою зовсім не розвиваються і позбавлені романтики. Цікавими в оповіданнях про Ненсі є зв'язки «нишпорки у спідниці» з епізодичними персонажами, які не переходять із книги в книгу. Це свого роду міні-історії, які нагадують розповсюджений у жіночій прозі (романах або детективах) «курортний роман», де описується перша зустріч, поцілунок, розвиток відносин і прощання. Любовний дискурс у текстах вказує, що, незважаючи на недитячий рід діяльності, юні нишпорки намагаються жити, як звичайні 17-річні підлітки.

Перші книжкові серії «Брати Гарді» та «Ненсі Дру» базуються на засадах «класичного» детективу, на кліше якого нашаровуються елементи інших субжанрів детективу. Сучасний дитячий детектив будується навпаки: в певний літературний жанр вводиться детективна інтрига. Це означає, що стилістику твору визначає той жанр, який лежить в основі, а процес розслідування - головну ідею. Причому підґрунтя твору має тендерну забарвленість.

Серія оповідань російської письменниці В. Іванової «Щоденник гламурної нишпорки» (2009) створена за зразком і подобою іронічного жіночого детективу, який у свою чергу наслідує традиції дамських романів, Особисте життя і проблеми 13-річної Сашулі Альошиної є провідною темою цих дитячих детективів, а слідча діяльність героїні - засіб увиразнення сюжету.

Книжкова серія «Щоденник гламурної нишпорки» сповнена атрибутами «субкультури дівочтва»: героїня веде щоденник і ділиться з ним найпотаємнішими секретами; має найкращу подругу, яка за законами жіночої прози є красунею, у той час як Саша має тип зовнішності «унісекс» [5]; має кумирів серед письменників, кіноакторів та співаків; колекціонує фотокартки та автографи зірок шоу-бізнесу; вірить у гороскопи, ворожіння та екстрасенсоріку; улюблена її книжкова серія - «Тільки для дівчаток» (видавництва «ЭКМО»); юній особі дуже подобається фотографуватися.

Окрім вищевказаних ознак, книги В. Іванової насичені численними рисами, які характерні для дівочої літератури. Твори авторки сповнені детальних описів одягу. Дівчина як типова представниця сучасного світу ганяється за «брендами», популярними фірмами - «Zara», «Appie», «Stigma», «Swatch» та парфумами від світових дизайнерів - «Pretier Jour» (Ніна Річчі),

«Ultraviolet», «Black XS» (Пако Рабан), «Black Code» (Джорджіо Армани). Ґрунтовні знання Саші в галузі моди дуже допомагають їй у розслідуваннях - дівчина має феноменальний нюх і може за запахом віднайти людину або скласти її портрет за загубленою річчю. Саша зі своєю подружкою Танюсиком часто вдаються до експериментів над своєю зовнішністю: перефарбовують волосся, заплітають африканські косички, роблять стрижки тощо. Мода та «поклоніння» брендам - маркер жіночої культури XXI століття. Сучасні дівчата прагнуть виглядати, наче з обкладинки модного журналу. Імідж успішної особистості доповнюють статусні та дорогі речі.

Класичним виявом субкультури «дівоцтва» в книжках російської письменниці є те, що з вуст головної героїні часто лунають стереотипні уявлення про чоловіків: *«Еще один любитель спецэффектов! И почему это все парни, включая моего отца, интересуются не сюжетом и игрой актеров, а всякими компьютерными играми?!»* («Флешка для зірки») [5]. У складних ситуаціях, коли щось йде не за планом дівчини, вона вдається до традиційної «жіночої» поведінки: *«Я наклонила голову, надула губки и изобразила обиженного ребенка. Прием сработал»* («Хто поїде до Сингапуру?») [5]. Ці приклади вказують на те, що модель поведінки та погляди на життя Саші Альшиної відображають специфічні риси «субкультури дівоцтва».

Серія В. Іванової має сентиментально-емоційну забарвленість, яка реалізована через дискурс кохання. Любовна історія юної нишпорки пов'язана з появою в класі новенького хлопця Олексія. Письменниця повною мірою використовує кліше, характерні для «дівочої» прози: боротьба за серце притця, бо майже усі дівчата їм зацікавилися; наявність «любовного трикутника»: один — між Сашею її кращою подружкою Танюсиком і Олексієм, другий - між Танюсиком, її хлопцем Сенею та Олексієм; головна героїня видає себе за іншу людину - парубок спочатку прийняв дівчину за представника сильної статті через її подвійне ім'я; опис зворушливих та романтичних моментів; «пару енд» в історії стосунків. Традиції сентиментальної літератури дозволяють презентувати модель життя сучасних дівчат-підлітків, які мислять і живуть такими ж проблемами, як дорослі жінки.

Вияв «хлоп'ячої» субкультури можна прослідкувати на прикладі книжкової серії російського письменника В. Гусєва «Піратський детектив» (2001-2012). Сама назва серії містить натяк, що основою текстів є пригодницькі романи, у яких події відбуваються переважно на воді - озерах, річках, морях тощо. Сюжет оповідань закручений навколо двох братів - Дмитра та Олексія, які борються, як і належить чоловікам, з особливо небезпечними злочинцями та бандитськими угрупованнями.

Піратська тема широко висвітлена в серії: оскільки тексти рясніють морською термінологією - рубка, рульовий, румб, зойд, штурвал, капітан, матрос тощо; прикметами корабель обов'язково повинен мати назву, бо без неї не буде вдачі; прислів'ями: чайка бродить по піску - моряку віщує нудьгу, ні пера, ні луски; центральні персонажі пересуваються на човнах, катерах, плотах, підводних човнах; гредставлений детальний, типовий образ моряка - пожила людина з

бородою та курильною трубкою; морський бій між човнами; наявний мотив пошуку скарбів - батько має карту, на якій позначено печеру в Білому морі, де сховані дороговказності; герої віднайшли золото. Тобто перелічені ознаки вказують - ці твори зорієнтовані на «хлоп'ячу» аудиторію.

У книжках ставиться акцент на гендерній приналежності героїв. Тому постійно підкреслюється головна функція чоловіка - захищати родину та жінок. Наприклад, в оповіданні «Скелети у тумані» [2] молодший Олексій врятував сім'ю, коли на їх табір напали браконьєри. Вид відпочинку, заняття та обов'язки Дмитра й Олексія є стереотипними маркерами «хлоп'ячої субкультури». Центральні персонажі надають перевагу активному проведенню часу - походам, дальнім запливам, альпінізму. Брати відповідальні за побудову оселі, розпалювання вогнища, ловлю риби, полювання.

Характерною ознакою серії є часте використання кіноприйому «action», який дозволяє створити ефект напруження. Події розвиваються динамічно, вимагаючи від головних героїв миттєвої реакції та застосування, як правило, зброї або бойових мистецтв. Такі місця у творі демонструють уподобання хлопців, які захоплюються військовою справою, плануванням стратегії бою.

Таким чином, дитяча масова література як один із компонентів субкультури дитинства формується на основі її атрибутів. Специфіка їх презентації у творі зумовлює поділ дитячих детективів на «дитячі», «підліткові», «юнацькі», «дівочі» та «хлоп'ячі». Доцільність пояснюється тим, що структурні складові субкультури набувають різного змістового наповнення залежно від вікової та статевої приналежності юних читачів.

Аналіз перших («Брати Гарді», «Ненсі Дрю») та сучасних книжкових серій («Щоденник гламурної нишпорки», «Піратський детектив») дитячих детективів дозволив виявити, що характерною особливістю цього жанру є функціонування творів у контексті «субкультури дівоцтва або хлоп'яцтва». Тендер у дитячому детективі визначає жанрову дифузю; побудову сюжету; тип таємниці; тендерну приналежність персонажів твору; образ головного героя та його підхід до процесу розслідування; коло другорядних тем, які виражаються через різноманітні дискурси (кохання, насильства, піратства тощо). Субкультурні знаки, у свою чергу, впливають на стилістику книги.

«Дівоча» або «хлоп'яча» забарвленість дитячих детективів проявляється через поведінку дітей-нишпорок, які копіюють стереотипну жіночу або чоловічу манеру поведінки. Дівчата за своєю природою велику увагу приділяють власній зовнішності, комфорту, середовищу в якому перебувають. Хлопці прагнуть потрапити у вир карколомних пригод, цікавляться предметами і речами, які задовольняють жагу швидкості і сприятимуть викиду адреналіну. Діти приміряють на себе ролі дорослих у тому, що займаються розслідуванням; виконують «споконвічні» функції жінок або чоловіків; представляють типові погляди та виголошують клішовані висловлювання представників обох статей.

Складність та багатогранність питання функціонування дитячого детективу в контексті субкультури дитинства не обмежується лише обраними нами аспектами й вимагає розширення текстової бази дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абраменкова В. В. Социальная психология детства: развитие отношений ребенка в детской субкультуре / В. В. Абраменкова. - М.: Моск. психол.-соц. ин-т; Воронеж : МОДЭК, 2000. - 416 с. - (Серия «Библиотека школьного психолога»),
2. Гусев В. Пиратский детектив [Электронный ресурс] / В. Гусев // Детские остросюжетные книги. - Режим доступа : http://royallib.ru/author/gusev_valeriy.html.
3. Диксон Ф. Братья Харди [Электронный ресурс] / Ф. Диксон // Книги для детей. - Режим доступа : <http://rnrknig.com/knigi/deti/1181281565-bratya-hardi-sbornik-proizvedemj-31-kniga.html>.
4. Иванова В. Дневник гламурной сыщицы [Электронный ресурс] / В. Иванова // Детская проза. - Режим доступа : <http://loveread.ws/series-books.php?id=2007>.
5. Кин К. Нэнси Дрю [Электронный ресурс] / К. Кин // Детский детектив. - Режим доступа : <http://www.Wdsbook.m/m/1724-kjerolajjn-kin-serija-knig-o-njensi-drju-39-km>
6. Кудрявцев В. Еще раз о природе детской субкультуры / В. Кудрявцев, Т. Алиева // Дошкольное воспитание. - 1997. - № 3. - С. 87-92.
7. Маєвська Л. М. Деякі аспекти етносоціокультурної програми вивчення світу дитинства / Л. М. Маєвська // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова : [зб. наукових праць]. - К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. - Випуск 5. - Ч. 2. - Серія №11. Соціологія. Соціальна робота. Соціальна педагогіка. Управління. - С. 45-50.
8. Майорова-Щеглова С. Н. Детская субкультура - неинституционализированный сектор детства [Электронный ресурс] / С. Н. Майорова-Щеглова // Режим доступа : http://www.childsoc.ru/doc/child_sub_kult.pdf.
9. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / Марина Владимировна Осорина. - [4-е изд.]. - СПб. : Питер, 2008. - 304 с.
10. Gill C. M. Hardy Camaraderie: Boy Sleuthing and Male Community in the Hardy Boys Mysteries / C. M. Gill // The boy detectives : essays on the Hardy Boys and other / [edited by Michael G. Cornelius]. - Jefferson: McFarland & Company, 2008. - P. 35-50.

© Шулькова К. І., 2014

Дата надходження статті до редколегії 05.09.2014 р.

Розділ 2

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

П'ЄСА Я. ВЕРЕЩАКА ТА О. ВРАТАРЬОВА «ЧАРІВНА СОПІЛКА (ЗЕЛЕНА ГОРА)»: ТВОРЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО КОДУ НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙНОГО КАЗКОВОГО СЮЖЕТУ

У статті аналізується авторський казковий текст, представлений у драматургічному жанрі, з метою виявлення впливів матриці класичної чарівної казки. В роботі досліджується архітектоніка твору, яка характеризується кільцевою структурою, що формує додаткову гру смислів за допомогою прийому «тексту в тексті». Розглядається образна система твору в контексті творення видовищно-нарративної моделі сюжету.

Ключові слова: скоморох, гра, казка, театралізація, хронотоп, «текст у тексті», архітектоніка, ініціація, дискурс, конфлікт.

В статье анализируется авторский сказочный текст, представленный в драматургическом жанре, с целью выявления влияния на него матрицы классической волшебной сказки. В работе исследуется архитектура произведения, которая характеризуется кольцевой структурой, что позволяет сформировать дополнительную игру смыслов благодаря приему «текста в тексте». Рассматривается образная система произведения в контексте создания зрелищно-нарративной модели сюжета.

Ключевые слова: скоморох, игра, сказка, театрализация, хронотоп, «текст в тексте», архитектура, инициация, дискурс, конфликт.

This article analyzes of the author's fabulous text that appears in the dramatic genre, for to trace the impact of matrix effects classic fairy tale. In the paper the structure of the text, characterized by a ring of form, and generates more game of meanings through the reception "the text in the text". To examined image of the system's works in the context of creating spectacular narrative model of the story.

Key words: clowns, game, fairy tale, theatrical, time-space, «the text in the text» architectonics, initiation, discourse, conflict.

Результатом творчої співпраці Ярослава Верещака та Олексія Вратарьова етапи п'єси «Містер Сковорода. Базарна містерія на дві дії», «Діамантовий Сковорода. Мюзикл на дві дії», «Сорочинський ярмарок, або Лелече колесо. Мюзикл за творами М. В. Гоголя», «Чарівна сопілка (Зелена гора). Скоморошна гра». Подібний творчий тандем свідчить про народження текстів, що становлять синтез лірики (автором віршів є О. Вратарьов) та прози (автором сюжетів виступає Я. Верещак), які оформлені у драматургічну канву.

Жанр драматургічної казки у творчості Ярослава Верещака представлений кількома творами, зокрема: «Новорічна круговерть. Крута новорічна казка на дві частини», «Чудо Святого Миколая. Співучо-танцювально-розмовне фентезі», «Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка» та «Чарівна сопілка (Зелена гора). Скоморошна гра». Казкові атрибути наявні також і в інших творах драматурга, за допомогою яких автору вдається сконструювати сюжети з елементами фантастики (ірреальні виміри, герої-духи, інопланетяни тощо). Об'єктом вивчення статті є п'єса

Я. Верещака та О. Вратарьова «Чарівна сопілка (Зелена гора)», що була поставлена на сцені Миколаївського Академічного Українського театру драми та музичної комедії. Мета роботи полягає у дослідженні кореляції авторського тексту як етнокультурного ресурсу та моделі класичної чарівної казки в умовах жанру драматургії. Мета передбачає вирішення наступних завдань: висвітлити наукові праці, в яких розглядаються теоретичні питання щодо жанру чарівної казки; розкрити семантичний код назви та жанрового підзаголовку твору; виявити особливості архітектоніки твору; розглянути образну систему п'єси в контексті творення казкового сюжету; простежити взаємодію в тексті часопросторових континуумів; виявити особливості конструювання конфлікту п'єси. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинського, Д. Толкіна, Ж. Дельоза, Н. А. Лисюк та інших.

Теоретичні проблеми жанру чарівної казки найширше були висвітлені у праці В. Я. Проппа «Морфологія чарівної казки», зокрема, дослідник розглянув

жанр казки з точки зору функціональності діючих персонажів, а їх рольове призначення пов'язав зі структурною організацією сюжетів чарівних казок. Так, щодо способу побудови казкового сюжету, науковець зазначає: «Морфологічно чарівною казкою може бути названий будь-який розвиток від шкідництва (А) або нестачі (а) через проміжні функції до весілля (С*) або до інших функцій, що використані як розв'язка. Кінцевими функціями іноді є нагорода (Z), здобич або взагалі ліквідація біди (Л), рятунок від переслідування (Сп) і т. д. Такий розвиток названо нами ходом. Кожне нове завдання кривди або шкоди, кожна нова нестача створює новий хід. Одна казка може мати кілька ходів, і при аналізі тексту перш за все слід визначити, зі скількох він складається ходів. Один хід може йти безпосередньо за іншим, але вони можуть і переплітатися, тоді розпочатий розвиток призупиняється, оскільки вводиться новий хід» [6, с. 70]. З огляду на зазначене, далі дослідник розвиває думку про динамічний, дієвий характер чарівної казки. Крім того, у своїй праці «Історичне коріння чарівної казки» В. Я. Пропп вказав на залежність казки від прадавніх звичаїв та вірувань, а також на тісний зв'язок казки та міфу. Також дослідник звертає увагу на комунікативну природу казки та способи організації її хронотопу.

У колективній розвідці Е. М. Мелетинського, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новика «Структура чарівної казки» наголошується на синкретизмі жанру чарівної казки, який увібрав у себе риси міфу, традиції родоплемінної суспільності та дохристиянські вірування. Далі дослідники подають шлях кристалізації жанру, особливу увагу звертаючи на сімейно-родинну проблематику чарівних казок: «У класичній чарівній казці, на відміну від первісної, особливу специфічну роль відігравала сімейна тематика: в сімейній оболонці подаються переважно вже виключно соціальні конфлікти, проступає характерна для казки ідеалізація соціально безталанного... Сімейні (соціальні) мотиви часто виступають у якості обрамлення більш архаїчного (міфологічного) ядра сюжету» [5, с. 14-15].

Окрему працю Елізар Мелітінський присвячує питанню значення процесу одруження в казці, зокрема у своєму дослідженні «Одруження у чарівній казці (його функції та місце в сюжетній структурі)» науковець детально розглядає мотиви, що пов'язані з церемоніалом одруження, зазначаючи: «Пошук шлюбного партнера, долання при цьому різних перепон, ритуальні весільні випробування (якими є більшість казкових «тяжких завдань»), щасливий шлюб, як правило, з царівною (царевичем) - уся ця шлюбна тема займає у класичній чарівній казці виняткове місце. Немало, на перший погляд загадкових, казкових мотивів є відображенням, більш або менш прикрашених, насправді колись існуючих шлюбних звичаїв та весільних ритуалів, що були зафіксовані етнографами у різних народів» [4, с. 305].

Осмісленню казкових сюжетів присвячено й роботу К. Г. Юнга «Феноменологія духа у казках». Психолог вивчає питання втілення архетипних структур у текстах казок, пов'язуючи їх зі сновидіннями та фантазіями, що вербалізуються народно-словесною культурою.

Дослідник пише: «Коли ми розглядаємо Дух в архетипній формі, яка втілюється в казках та снах, перед нами постає картина, яка дивним чином відрізняється від свідомої ідеї духа, що розколена на безліч різних смислів. Спочатку дух - це дух у людській або тваринній формі, *daímonion* (демон), який звідкілься приходить до людини» [9].

На компенсаційні функції чарівної казки вказує у своїй роботі «Про чарівні казки» Д. Толкін. Зокрема, казкові сюжети, за Д. Толкіним, позначені ескапізмом, що дозволяє подолати драматизм реальності, сконструювавши ідилічний світ, в якому будь-яка трагедія змінюється щасливим фіналом. Дослідник також вказує на емоційну складову чарівної казки, пишучи: «Чарівна казка не заперечує існування катастроф, скорботи та поразки: можливість подібних ситуацій є необхідністю, що передбачає радість перемоги. Але чарівна казка заперечує... загальну остаточну поразку й тому вона - блага вість, що приносить легкий відблиск Радості, Радості позамежевої по відношенню до цього світу, що гіркий, як скорбота» [8].

Отже, навіть побіжний розгляд невеликої частини досліджень, що присвячені жанру чарівної казки, дозволяє говорити про досить ґрунтовні розробки питання як з точки зору літературознавчих студій, так і в межах філософської, історичної, психологічної та соціологічної парадигм. Звідси - казку можна назвати унікальним пратекстом, або ж своєрідною праматрицею в якій закладені образи-архетипи, що й до нині впливають на людську свідомість.

Матричний код чарівної казки простежується й у п'єсі Я. Верещака та О. Вратарьова «Чарівна сопілка (Зелена гора)». Подвійна назва твору може розглядатися як гра акцентів у якій, з одного боку, робиться наголос на диві - чудесний музичний інструмент (Чарівна сопілка), що допомагає головному герою віднайти своє щастя, а з іншого - наявна вказівка на простір (Зелена гора), викликає асоціацію, що пов'язана з образом щасливого життя. Відтак, назва п'єси відпочатку налаштовує реципієнта на сприйняття казкового сюжету, оскільки означення «чарівна» детермінує образ дива. Якщо назва твору актуалізує казковий код, то жанрове означення «скомороша гра» розкриває методику репрезентації казкового сюжету, що долає межі оповідальності та апелює до видовищної репрезентативності. Крім цього, жанровий підзаголовок подвоює умовність сюжету на одному шаблі якого фантазія, як атрибут казковості (що заявлена у самій назві завдяки поняттю «чарівна»), а на іншому - гра, як удавання, дієва демонстративність оповіді. Завдяки подвійному кодуванню стає можливою риторика двох світів — фантастичного (сюжет казки) та реального (гра акторів-скоморохів, які повністю не розчиняються у своїх ролях, нагадуючи реципієнту, що вони лише удають своїх героїв). Співіснування двох світів втілюється в дискурсі двох текстів, де перший - виконує роль «композиційної рамки» (термін Ю. Лотмана), що організовує функціонування другого - внутрішнього тексту. Відтак, діалог текстів та їх видовищна репрезентативність вказує на відкритий характер твору, його трансформаційний потенціал, що кожного разу залежить від настроїв публіки.

Таким чином, у творі подано складну комунікаційну модель, що ґрунтується як на естетико-комунікаційній функції жанру казки, так і на видовищно-комунікативній функції театру. Атрибутом комунікативної моделі п'єси стає й авторський жанровий заголовок твору - «скомороша гра», який апелює до традиції народної вистави, що розігрувалася скоморохами в людних місцях. Завдяки використанню образів скоморох, що пов'язані з видовищною культурою народу, формується репрезентативна модель тексту, що втілюється у формулі «гра у грі», де перший простір скоморохів та другий - казковий - є лише удаванням, за допомогою якого створюється відповідна реальність - театральна, видовищна чи казкова, ілюзійна. Отже, в тексті, з одного боку, депонується вказівка на етнокультурною традицією народу (вистави скоморохів), а з іншого, вказується на зв'язок сюжету п'єси з універсальним праміфом, що розкриває обряд ініціації героя.

Сюжет п'єси Я. Верещака та О. Вратарьова «Чарівна сопілка (Зелена гора)» можна зарахувати до групи фантастичних казок. Головний герой - пастух Омелько, закоханий у царівну Ярину, повинен подолати усі труднощі, тобто змужніти, аби одружитися з коханою. Отже, в основі сюжету - традиційна матриця чарівної казки, проблемне поле якої полягає в актуалізації соціально-матеріальної нерівності (образи пастуха і царівни), та подолання її задля досягнення щасливої розв'язки, що пов'язана з укладанням шлюбу між соціально нерівними героями, тобто «казкове одруження виявляється немов би вищою цінністю, а різного роду чарівні предмети (не завжди, але у більшості випадків) виступають лише в якості інструмента основного успіху» [5, с. 15]. Однак традиційний сюжет чарівної казки вписується в незвичну архітектоніку, якою передбачене конструювання видовищної оповіді. Текст п'єси містить, по-перше, ліричні форми, які репрезентуються у вигляді пісень, що слугують засобом посилення романтичного струменя твору; по-друге, діалогічні конструкції, у яких розкривається протистояння героїв, або ж навпаки - їх взаємодія. Чергування різножанрових фрагментів тексту вказує на їх риторичну, в якій відбувається взаємодія зовнішньоподієвої та внутрішньопсихологічної структур. Через пісню герої самопрезентують себе, розкривають інтимні переживання й почуття. Відтак, віршовані фрагменти в тексті виконують функцію своєрідних ліричних відступів, що пов'язані з описом та рефлексіями діючих персонажів. Окремим компонентом архітектоніки твору є авторські ремарки, які, з одного боку, уточнюють умови скоморошної гри, а з іншого - стають основою для умовного членування дії на окремі епізоди або сцени. В архітектоніці п'єси також можемо виділити авторську/режисерську передмову та післямову, які подаються також у формі пісні та являють собою «композиційну рамку» до основного сюжету. В передмові «Зелена гора» прославляється веселий край музик-дударів, що розважають людей. Музики якраз і є скоморохами, які під час співу перетворюються на діючих персонажів. Пісня-післямова «Не забувайте блазнів» - це прославляння лицедійства блазнів-скоморох, у ході виконання якої, герої виходять зі своїх ролей. Остання ж ремарка

автора-режисера: «Всі розкланюються, зникають за ширмою. Повторно з'являються вже скоморохами - і заграють-заспівають про Зелену гору» [2, с. 16], - вказує на кільцеву модель архітектоніки тексту. Подібний прийом генерує філософську ідею циклічності буття, обертності часоплину.

Образна система п'єси містить як класичних героїв чарівних казок - Цар, Царівна, Пастух, Принц, так і персонажів української фольклорної традиції - Козак Тарас, Дід Чурай, Порча. Головний герой - пастух Омелько усім серцем закоханий у царівну Ярину, прагне визволити її з полону, в якому дівчина опинилась через незгоду одружитися з багатим женихом. Врятувати царівну Омелькові допомагають чарівник Дід Чурай та козак Тарас. Протидіють геросві його антагоніст Принц Бурбон, міфічне створіння Порча та батько Ярини - Цар Карпо. Попри чіткий поділ образної системи на помічників та антагоністів головного героя, діючих персонажів також можна розділити на реальних та міфічних, до останніх належить Порча та Дід Чурай. Саме Дід Чурай, який володіє надлюдськими здібностями, допомагає Омелькові, даруючи йому чарівну дуду. Образ старця характеризується трансцендентним положенням, він належить як до світу людей, так і до позареального простору, свідченням чого є володіння сакральними знаннями про міфічні створіння (у тексті Дід Чурай розповідає Омелькові, як приручити Порчу), а також чарівними предметами (чарівна сопілка), один із яких Дід дарує юнакові. Образ старця є типовим для чарівних казок. Він найчастіше виступає в ролі помічника знедолених. К. Г. Юнг, щодо етимології цього образу, пише: «Частота, з якою духовний тип проявляється в образі старця, майже однакова у казках та в сновидіннях. Старець з'являється саме в той момент, коли герой перебуває в безнадійному і трагічному стані, з якого його врятувати можуть лише глибокі роздуми або вдала думка - іншими словами, духовна функція або певного роду внутрішньопсихічний автоматизм. Однак через внутрішні та зовнішні причини герой не може з цим впоратися сам, а тому знання, необхідні для того, аби заповнити прогалину, приходять у формі персоніфікованої думки, наприклад у формі мудрого та здатного допомогти старця» [9]. Старець, таким чином, стає помічником головного героя, даючи йому перепустку (якою є чарівна сопілка) в казковий світ. Саме завдяки повчанням Діда Чурая Омелькові вдається розбудити іншу міфічну істоту - Порчу.

У народному міфоуявленні синонімами до поняття «порча» виступають «пристріт», «наслання», «врочення», що тлумачаться як «хвороба, викликана чиймсь злим поглядом» [7, с. 453]. Відтак, ім'я героїні - Порча - відразу маркує її роль та функціональне призначення щодо головного героя. Порча, володіючи надлюдськими здібностями, постійно заважає Омелькові досягнути мети. Вона пропонує юнакові загадку, відгадати яку пастухові допомагає Козак Тарас разом із глядачами.

Отже, автор руйнує дистанцію між трою акторів-скоморохів та публікою, залучаючи останніх до процесу співтворчості. Театралізоване дійство детермінує

ситуацію відкритої комунікації, завдяки якій створюються необхідні умови задля подальшого розгортання видовища. Діалог між публікою та акторами формує простір, в якому поєднується умовність гри з реальною суб'єктивністю публіки, завдяки чому уможливлється народження процесу активної демонстрації та її рецепції. Подібний прийом вказує не на відтворення змісту історії, а на її творення заново, інспіруючи ідею процесуальності розгортання ситуацій, що кожного разу створює нові змістові рішення. Підтвердженням процесуальності сюжеторозгортання стає вписування казкової історії в театралізоване дійство, що характеризується тотожністю початку й завершення історії (кільцева архітектоніка). Подібний прийом вказує на безкінечність гри, кожне завершення якої стає передумовою її початку. Циклічність програвання відомої історії зумовлює й можливість її альтернативного прочитання стосовно попередніх варіантів. Подібний авторський прийом відсилає нас до феномену «перевідкриття часу» (І. Пригожий), що яскраво реалізується у просторі театральної дії, де кожне нове дійство є унікальним, оскільки воно розігрується у свій винятковий відрізок часу, а тому не може бути повторене в абсолютній точності до попередніх втілень.

Таким чином, театральність як процесуальність, що пов'язана зі становленням та розгортанням сюжету, передбачає й умовність творених образів, визначаючи їх множинну природу, а отже, трансформаційний характер. Театральність, як умовність та відверта де монстративність, у межах аналізованого тексту виявляється в маскарадності діючих персонажів, їх гротескності. Відкриті переходи на очах у глядачів від одних ролей (скоморохи) до інших (діючі персонажі казки) посилюють умовність сюжету, детермінуючи видовищність, що розкривається у грі-вдаванні. Отже, скоморохи виступають рівноправними героями до творених ними ж образів. Відбувається діалог актора та його ролей, що зумовлює театральний дискурс але не лиця і маски, а маски з маскою. Адже скоморох - це також маска, яка передбачає демонстративність, позування, гру, а його роль - це новий вид удавання, яке провокує творення іншого умовно-реального простору. Відтак, маємо ситуацію сегментування хронотопу за допомогою лицедійства, де демонстрація нової маски детермінує народження нової історії з відповідною зміною хронотопу. Однак тиражування масок маємо і в середині казкової історії, де Царівна Ярина вдає лісову русалку, а за маскою Принца Бурбона криється просто шахрай-багатій без королівських титулів.

Образ Бурбона характеризується яскравою репрезентативністю, фактично це єдиний діючий персонаж, який проявляється не в дії, а в церемоніальному шаржуванні царської особи.

«БУРБОН. О-ля-ля, я принц Бурбон,
Я стрижу купон, купон.
Я рахую айн, цвай, драй,
Гранд мерсі, капут, гуд бай. (...)
О-ля-ля, я принц Бурбон,
З виду чистий Купідон,
І хоробрий, наче Марс, -
Залицяюся до вас» [2, с. 9].

Гра-залицяння Бурбона має прагматичні цілі. Поки що герой лише вдає принца (про що стає відомо наприкінці казки), тому йому необхідно й насправді дорівнятися до вищої соціальної ієрархії. Відтак, крутий намагається одружитися з достойною обранкою, якою може бути лише королівська дочка, саме в такий спосіб Бурбон задовольнив би власні амбіції. Отже, прийом вдавання, з одного боку, активно транслюється в зовнішньому плані організації сюжетогри скоморохів, а з іншого, він активно використовується у тексті самої казки, дозволяючи посилити інтригу вистави-оповіді. Дії Бурбона призводять до формування любовного трикутника, в якому відразу два героя змагаються за право одружитися з Яриною. Однак створений трикутник легко руйнується завдяки використанню в тексті мотиву спорідненості душ. Омелько та Ярина прагнуть, перш за все, знайти кохання, Бурбон же діє за певним розрахунком. Крім того, пастух і царівна мають хист до пісень, в яких розкривають свою душу, а тому музика чарівної сопілки врешті єднає героїв, допомагаючи їм розгледіти один в одному свою долю. Бурбон також знаходить собі пару. Його судженою стає Порча. Проте характер їх кохання зовсім не схоже на кохання Ярини та Омелька. Відтак, у тексті демонструється риторика двох різновидів кохання: сакрального (Ярина та Омелько) та демонічного (Бурбон та Порча). Перше характеризується красою та гармонією стосунків, друге - шаленістю та пристрасстю. Таким чином, маємо дискурс не протагоніста з антагоністом (як це характерно для казкового сюжету-матриці), а риторіку пари протагоністів з парою антагоністів. Але перше місце у творі відведено саме сакральному коханню протагоністів, оскільки воно перевіряється стражданнями героїв (полон Ярини, випробування Омелька). Звідси, у п'єсі актуалізується топос мученика, митарства якого стають основою розвитку сюжету. На початку кожної дії про страждання Ярини говорить один зі скоморохів, і їх висловлювання дуже схожі, зокрема в першій частині скоморох-Омелько промовляє:

«Наприкінці один з хлопців спіткнувся і став Омельком.

ОМЕЛЬКО. А-а, гуляєте, співаєте? Весело вам, грайлики бездушні? Серця жиром позапливали, вуха мохом позаростали?

Решту скоморохів як вітром здуло.

І ніхто не чує і ніхто не бачить, як царівна плаче. Сумує бідолашна, у світлиці на горищі, де лютий вітер свище, - а kota нема. Ох, і жалько ж мені Ярину!...» [2, с.1].

Подібними словами починається і друга частина п'єси, однак тепер про свою біду говорить скоморох-Ярина:

«ДІВЧИНА. А-а, гуляєте, співаєте? Весело вам, грайлики бездушні? А там, на Чорному острові, Ярина в печері, де лютий вітер свище, і ведмідь реве, і пугач гуде, і комахня жити не дає» [2, с. 8].

Отже, страждання полоненої Ярини підштовхує Омелька до дій задля порятунку коханої. Шлях героя свідчить про апелювання до ритуального-міфічного контексту, що пов'язаний з обрядом ініціації. Герой покидає свій рідний край та намагається дістатися

Чорного острова, де знаходиться царівна. Задля цього йому потрібно подолати підступну Порчу, виконавши її завдання, переплести через річку, позмагатися за серце дівчини з іншим претендентом Бурбоном, і, нарешті, порозумітися з батьком Ярини - царем Карпом. Виконати ці завдання пастуху допомагають вже згаданий Дід Чурай та козак Тарас. Образ Тараса стає своєрідним символом національної історії. Прозорі алюзії на етноархетип воїна, реалізуються в репліках героя: «Якщо кличуть, якщо ждуть - / Запорожець тут як тут. / *(З'являється Тарас)*. / Шабля, люлька, булава, / Я почув твої слова» [2, с. 13]. Козак виступає захисником своїх співвітчизників, допомагаючи Омелькові виконати завдання Порчі, а також проганяє Бурбона, рятуючи Ярини. Депонований образ воїна споріднює текст п'єси з національними пам'ятками героїчного епосу.

Амбівалентним є образ царя Карпа. З одного боку цей персонаж виступає у ролі карателя, оскільки саме він запроторює Ярини на Чорний острів, а з іншого - Карпо є дбайливим батьком, дії якого можна пояснити прагненням створити комфортні умови для своєї дочки. В образі Карпа репрезентується боротьба суспільно-функціональної ролі (соціальна роль царя вимагає від героя відповідної поведінки) з батьківськими почуттями. Врешті, особисте перемагає соціальні норми, й Карпо дає згоду на одруження Ярини з Омельком, що вінчає щасливий фінал казки, та стає поштовхом до нового перевтілення діючих персонажів казки у акторів-скорохів. Разом з поділом діючих персонажів на казкових та «реальних», відбувається членування й простору їх дії. Квазіреальність казки містить два виміри, що маркуються як Зелена гора - веселий, співочий край, де панує щастя, та Чорний острів - символ неволі та страждань героїв. Перехід від одного простору до іншого пролягає крізь воду та ліс. У міфології вони співвідносяться з кордонами чи межовим простором. Наталія Лисюк щодо водних перепон зазначає, що «однією з найбільш поширених у світовій міфології матеріальних меж виступає водна перешкода в багатьох її конкретизація - у вигляді просто водойми, тобто води стоячої (озера, ставка, болота, моря, океану), або проточної (ріки, Дунаю, Стікса)» [3, с. 132]. Ліс також розглядається дослідницею як певний рубіж, у якому «герой зустрічається віч-на-віч із різними небезпеками, але саме тут він отримує й винагороду за успішне їх подолання» [3, с. 171]. Власне казковий ліс у тексті співвідноситься з одним деревом, що стоїть у центрі. У цьому дереві спочатку спала Порча, яку невдало розбудив Омелько, потім під ним знайшовся й принц Бурбон. Отже,

простір лісу в тексті «означається зовсім не деревами, адже дерева в ньому виникають спорадично - й тільки в зв'язку з певною дією. В такому лісі може бути, власне, тільки одне дерево (аналог світового)», де й відбуваються ключові моменти дії казки [3, с. 170].

Розділені водою та лісом простори в п'єсі-казці співвідносяться з людським світом (Зелена гора) та містичним виміром (Чорний острів). Взаємодія цих просторів творить риторику щастя з нещастям, а також формує умови для процесу ініціації головного героя. З обрядом ініціації пов'язане й творення конфлікту п'єси, що проявляється в таких колізіях:

- протиставлення матеріального та духовного, що розкривається за допомогою антагоністичної пари Омелько та Бурбон;

- риторика між особистим та соціальним виявляється в образах Ярини та Карпа;

- боротьба фатуму та людської волі представлена завдяки протидії Омелька завадам Порчі;

- дискурс ментальностей репрезентується через образи Омелька, Ярини (національне) та Бурбона (чужоземне);

- художньо-мистецька полеміка між актором та роллю (маскою) представлена в образах скорохів.

Остання колізія є домінантною, оскільки відкрита демонстрація механіки творення ігрового дійства розгортає дискурс між умовною реальністю скорохів та квазіреальністю казки, в якому відбувається перетікання ідей, що формують образ кожного з депонованих хронотопів, та, разом з тим, генерують сентенцію про тотальну театральність сучасної культури. Подібну точку зору висловлює й І. М. Андреева у своїй монографії «Театральність в культурі», зазначаючи, що цілком закономірним стала «поява досліджень «інсценованого характеру сучасної культури» та наділення більшості культурних подій характером вистави» [1, с. 82].

Таким чином, у творі депонується формула «реальність як гра» (яка репрезентується за допомогою образів героїв-скорохів) та «гра як реальність, або, контексті п'єси, квазіреальність» (герої казки, що створюють власний часопростір). Взаємодія гри та реальності стає відправним моментом народження театральності, а тому традиційний образ оповідача казки трансформується в актора-еквілібриста(-стів), що пропонує інші правила комунікації, в якій оповідь поступається місцем дійству, що здатне набагато сильніше експлуатувати рецептивну сферу публіки. Отже, скорохи у творі стають не оповідачами, а демонстраторами казкового сюжету.

ЛІТЕРАТУРА

- Андреева И. М. Театральность в культуре: [монография] / И.М.Андреева. - Ростов-на-Дону: Южно-Российский гуманитарный институт, 2002. - 188 с.
- Верещак Я. Чарівна сопілка (Зелена гора). Скороша гра [Електронний ресурс] / Я. Верещак, О. Вратарьова. - Режим доступу: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/vereschak/zelena.pdf>.
- Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова»: [навчальне видання] / Н. А. Лисюк. - К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. - 200 с.
- Мелетинский Е. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) / Е. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания [отв. ред. Е. С. Ноник]. - М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. - С. 305-317.

5. Мелетинский Е. М. Структура волшебной сказки [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. - Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet7/01.php.
6. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп // Собрание трудов / [составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова]. - М. : Издательство «Лабиринт», 1998. - 512 с.
7. Тлумачний словник української мови. 20 000 слів і словосполучень / [укл. Н. Кусайкіна, Ю. Цибульник]. - Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. - 608 с.
8. Толкин Д. О волшебных сказках [Электронный ресурс] / Д. Толкин. - М.: Изд. «Московский хоббит», 1988. - Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/_Tolkin_Skazki.php.
9. Юнг К. Феноменология духа в сказках [Электронный ресурс] / К. Юнг. - Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Yung/fen_duh.php.

© Бондар Л. О., 2014

Дата надходження статті до редколегії 30.06.2014 р.

ПОЕЗІЯ НАТАЛІ ЗАБІЛИ І СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ

У статті представлено аналіз поетичної спадщини української дитячої письменниці Наталі Забіли. У дослідженні ми наголошуємо на тому, що визначальною особливістю творчої манери письменниці є досконале уміння змальовувати характери дітей у різних життєвих ситуаціях, використовуючи різноманітні засоби художньої виразності. Завдяки ігровому характеру, цікавій сюжетності, пісенності, відповідному ритму твори Наталі Забіли цікаві дітям, вони їх легко сприймають і вивчають напам'ять.

Ключові слова: поетичний доробок Наталі Забіли, збірки віршів та віршованих казок для дітей.

В статье представлено анализ поэтических произведений украинской детской писательницы Натальи Забиль. В статье мы обращаем внимание на то, что определенной особенностью творчества писательницы есть умение изображать характеры детей в разных жизненных ситуациях, используя разнообразные способы художественного выражения. Произведения Натальи Забиль интересны детям, они легко читаются, изучаются наизусть благодаря игровому характеру, интересной сюжетности, музыкальности, соответствующему ритму.

Ключевые слова: поэтические произведения Натальи Забиль, сборники поэзии и поэтических сказок для детей.

The article is devoted to analyses of the poetic heritage by Natalia Zabyla, Ukrainian children's writer. In the research we accentuate in hers perfect ability to portray characters of children in different situations as the defining feature of the artistic style of the writer. Natalia Zabyla works are interesting to children, they are easy to perceive, learn by heart, thanks to the playful nature, an interesting story, melodiousness and suitable rhythm.

Key words: the poetic heritage by Natalia Zabyla, collections of poetry and poetic tales for children.

Життєвий шлях Наталі Забіли, доля її творчої спадщини нерозривно пов'язані зі становленням української літератури для дітей. Кращі казки, поезії, поеми, п'єси письменниці є не тільки здобутком літератури для дітей, а й з повним правом можуть бути названі найкращими творами українського письменства.

Свою творчість Наталя Забіла присвятила переважно дітям дошкільного та молодшого шкільного віку - саме тій ділянці літератури, яка є найскладнішою для авторів через особливий віковий і психологічний стан недосвідченого маленького читача. Тож більшість творів письменниці - це сюжетні вірші та віршовані казки, як-от: «Марина Дмитрівна», «Хатинка на ялинці», «Сорока-білобока»; твори, об'єднані в цілі збірки: «Ясоччина книжка», «Про дівчинку Маринку», «У широкий світ», «Нам весело жити», «Під ясным сонцем» тощо.

Мета і завдання статті полягають у висвітленні поетичного доробку Наталії Львівни Забіли, визначенні її творчого внеску в розвиток сучасної української літератури для дітей.

Однією з наскрізних тем творчості Наталі Забіли є зображення світу дітей. Письменниця-поетеса не

просто описує їхню зовнішність, вчинки. У кожному її слові відчувається материнська турбота, їй зрозумілі почуття і переживання малюків, найменші порухи дитячої душі, своєрідність дитячого мислення. Першою збіркою віршів Наталі Забіли для дітей була «Ясоччина книжка» (1934), яку поетеса присвятила своїй донечці Ясочці. Великий цикл віршів про Ясочку був створений Наталею Забілою протягом багатьох років.

У збірці маленьку Ясю ми бачимо в різних ситуаціях: то в затишній кімнаті, де вона бавиться з ляльками, то на городі, то в колі дітей, то на річці (вірші «Ясоччин садок», «І в Ясочки є грядка», «Ясочка на святі», «Ясочка на річці» та ін.). Ось, наприклад, як змальована маленька героїня в поезії «Ясоччин садок»:

«За вікном сьогодні вітер, вітер - аж в кімнаті чути, як гуде. В дитсадок пішли давно всі діти, а маленька Ясочка не йде.

Наша Яся нині трохи хвора, все кахика й носик витира. Застудилась, мабуть, Яся вчора, як ліпила бабу дівтора» [4, с. 52].

Так зворушливо може говорити про дівчинку тільки мати, що тривожиться про здоров'я дитини. Але про свої тривоги вона говорить із ніжністю. Читач бачить

не тільки портрет дівчинки, а й оповідачки - матері. Особливо вдало поетеса зображує те, як Яся малює («Олівець-малювець»). Дівчинці вдається намалювати і вікно, і дах, і димар, дівчинку, яка йде лісовою стежкою по гриби. Раптом - хмара, дощ. Яся так захопилася дощем, що перекреслила все намальоване, швидко та дотепно пояснивши свій учинок: «Яся каже:

- Це не я! Це такий вже олівець, олівець-малювець» [4, с.58].

Надзвичайно влучно Н. Забіла зображує характер дівчинки, коли Яся пішла з подругами до лісу. Усі дівчатка рвуть горіхи, лише Ясочка сидить і стежить, як білка грається в густій траві. Споглядання цікавої сценки дарує їй радість:

«А звірок гризе горіхи, ще й шкарлупку викида.

Стриб на гілку, вигне спинку, розкошлатить довгий хвіст, та з ліщинки - на ліщинку, та з-під листячка - під лист!» [4, с. 60].

Так само по-своєму проявляє себе дівчинка і в праці, і в грі, і в ставленні до друзів, дорослих, іграшок, до всього, що її оточує. Образ дівчинки привабливий і цікавий. Правда, Наталя Забіла нам майже не подає зовнішнього портрета Ясі. Ми не знаємо, якого кольору в неї очі, якого вона зросту, яка в неї хода тощо. Поетеса дуже влучно в художньому творі використовує такий спосіб характеристики персонажа, який можна назвати лірико-інтонаційним.

Зображуючи Ясю на першотравневому святі, Наталя Забіла описує все, що бачить її героїня - і прапорці, і зелену травичку, а інтонація відразу передає читачеві Ясин настрій, розкриває риси її характеру.

Ось Яся на річці, і знову поетеса веде мову про те, що бачить дівчинка, купаючись у прохолодній водичці, - табунок рибок, світлу течію. Тут ані слова не сказано про те, що почуває, що думає в цю хвилину дівчинка. Однак поетична інтонація вірша «Ясочка на річці» не залишає жодних сумнівів щодо настрою головної героїні. Міркування дівчинки по-дитячому наївні, обмежені її віковими особливостями, але це цілком конкретна риса Ясиного «Я».

Зображувальні засоби, які використовує Наталя Забіла, - і показ учинків героїні, і пряма авторська характеристика, і, нарешті, лірична інтонація - свідчать про багатство та різноманітність художньої палітри поетеси. Слід підкреслити особливості поетичного таланту Наталі Забіли, що, зокрема, проявляється в умінні малювати характери дітей. Ця особливість полягає в точному володінні словом, «симфонічності» творчості поетеси, коли художній задум твору передається не тільки прямою логікою змісту, але й самою звуковою палітрою вірша.

Цикл віршів «Про дівчинку Маринку» - один із вершин української літератури для дітей. Кількома віршами про Маринку Наталя Забіла створює образ маленької дівчинки, зображує її портрет. Усе оточення головної героїні, коло її інтересів суттєво не відрізняються від тих обставин, в яких живе Ясочка. Але у Маринки вже інший характер. Вона простіша, менше роздумує, більше діє.

У циклі віршів читачі знайомляться з дівчинкою ще тоді, коли вона зовсім немовлятко, вчить тільки перші слова, мама тримає її на руках і співає колискову.

Образ крихітної дитини спочатку вимальовується поетесою через приспівки, які передають материнське замилювання донечкою і пов'язують Мариночку зі світом рідної природи:

Наша доня
чепурна.
В неї на голівці
жовті чорнобривці,
і віночок
з конюшини,
і намисто із шипшини... [2, с. 21].

В інших віршах Маринка вчиться ходити, цікавиться іграшкою, книжкою, знайомиться з казкою «Ладусі». Нарешті, вона - клопітлива господиня. Це, звичайно, тільки гра «у господиню». Але і гра доводить, що Маринка вміє придивлятися до дорослих, що їй до вподоби ця нелегка, проте цікава праця. Поетеса, розуміючи це прагнення дівчинки, любовно називає її вже не Маринкою, а Мариною Дмитрівною:

На таку сімечку
наварить обід -
із такою справою
жартувати не слід!
Ось вже наготована
зелень для борщу.
Борщику наварено
дітям досхочу.
Ще Марина Дмитрівна
й пиріжки пече:
збоку тільки глянути -
слинка потече! [2, с. 31].

І знову, як і у віршах про Ясю, крім образу самої героїні, перед нами постає й образ оповідачки, образ матері, яка з турботою і любов'ю розповідає нам про дівчинку. Недаремно Наталя Забіла звернулася до українських народних пісень. Вдале використання поетесою народної творчості надало всьому циклові національного колориту, а дівчинка Маринка стала немовби уособленням маленької українки. Поетеса влучно вплела в тканину віршів народні приспівки: «ладки, ладоньки, ладусі», «ой чук-чуки», «гойда-да», «люлі-люлі-люлі», «тупу-тупу ніжками» тощо. Це не тільки прикрасило сам вірш, а й стало поштовхом до розвитку коротеньких сюжетів:

Гойда-да!
Гойда-да!
Добра в коника хода,
поводи шовкові,
золоті підкови... [2, с. 21].

У вірші «Ладки, ладоньки, ладусі» поетеса використовує фольклорні наспіви:

Ладки, ладоньки, ладусі,
Ой, ладусі, ладки!
Де були ви?
У бабусі.
Що їли?
Оладки... [2, с. 20].

Вірш «Кізонька» звучить як цілком оригінальний твір, побудований лише на принципах народної пісні:

Дай, Маринко, мамі ручку.
Тупу, тупу ніжками.
Підем на зелену лучку
стежками, обніжками...
І в садочку нашім влітку
стежками-доріжками
буде бігати швидко-швидко.
Тупу, тупу ніжками! [2, с. 25].

Звичайно, вплив українського фольклору позначився на всій творчості Наталі Забіли, однак найближче, на нашу думку, до оволодіння його мистецькими глибинами поетеса підійшла саме в циклі «Про дівчинку Маринку».

Своїх маленьких героїв Наталя Забіла любить показувати у стосунках із природою, хоча виключно пейзажних віршів у неї небагато. Це, наприклад, поезія «Навесні», деякі вірші із циклу «Зимові пісеньки» тощо. В інших творах поетеса завжди зображує образ дитини, від імені якої розповідається про явища природи, пригоди тварин, комах, з урахуванням пори року пропонуються ігри. Таких віршів багато в циклах «Проліски», «Казки лісової кринички».

Наталя Забіла добре знає дітей, їхні турботи і мрії, їхні інтереси. Поетеса легко заводиться із ними поетичну бесіду. Тільки-но дитина виходить за поріг, вона знайомиться з деревами, квітами, травою, домашніми тваринами. Природа дуже близька дітям, вона оточує їх і на прогулянках, і в дитячому садку, і в школі. Вірші про природу надзвичайно подобаються юним читачам. Тому в творах Наталі Забіли природа живе і діє, як справжній друг дітей. Вона не тільки оточує малюків, а й бере участь у дитячому житті. Легко і просто у своїх творах Наталя Забіла зображує сонечко, річку, лісову тишу і пахощі квітів. Навколишній світ бере активну участь у дитячих пригодах, наприклад:

Хвилячки плетуть на пісок,
сміх веселий летіється,
а на березі лісок
дивиться й сміється [2, с. 222].

У віршах поетесою вдало поєднані казкові сюжети та елементи народної фантазії. Персоніфікований образ природи надзвичайно близький дітям, тому Наталя Забіла надзвичайно влучно і різноманітно використовує його у своїх поетичних доробках. Без природи не можна собі уявити життя на землі, без природи немає вигадки. Дитячі персонажі і самі ліричні герої віршів Наталі Забіли живуть у природі, виступають її складовою частиною. Але, крім того, поетеса ставить ще й особливий ліричний наголос на окремих персоніфікованих явищах природи, які з любов'ю сприймають діти, наприклад:

На вербі, на пагіллі
Білі-білі котики
доторкнулись лагідно
лоскотливим дотиком,
доторкнулись котики,
білі, невеличкі,
до руки, до ротика,
до моєї щічки [2, с. 40].

Природа і дитина у віршах Наталі Забіли виступають ніжними, одухотвореними, співчутливими, діяльними.

Поетеса не тільки оспівує природу, вона закликає дітей любити та оберігати її. Ось, наприклад, як говорить Наталя Забіла про проліски:

Як зелені списи
з вогкої землі
виткнулися в лісі
проліски малі [2, с. 38].

Із захопленням та замилюванням говорить письменниця і про кульбабки:

На леваду я пішла б,
ціла купа там кульбаб -
ніби сонечка малі
посідали на землі [2, с. 45].

Діти саджають яблуньку, йдуть до лісу по гриби, дівчинка пересаджує проліски — от надзвичайно прості життєві події, які лежать в основі багатьох творів Наталі Забіли про природу. Самі ситуації, змальовані поетесою, визначають характер ставлення її персонажів до навколишнього світу:

Рятувати яблуньку
біжимо,
ми її пошкодити
не дамо!
Геть, вітри-розбійники,
не шуміть,
нашу любов яблуньку
не ломіть! [2, с. 43]

Звичайний сюжет може розгортатися за допомогою своєрідних прийомів дитячої гри, супроводжених пісню. Особливо доречним тут згадати вірш «Лічильочка». Поетеса за допомогою зорових і емоційних образів створює дитячу гру, наближену до пісні, яскраву та прозору. Картини природи в поезії постають у такій послідовності, в якій би їх помітила дитина.

Образ природи вдало використаний Наталею Забілою в поезії «Весела абетка». У ній немає сюжету, але за допомогою маленьких віршиків поетеса намагається залучити найбільшу кількість слів, що починаються з певної літери:

Жуки дзижчать в садочку літом,
по стежці жабка - плиг та плиг!
Жоржини квітнуть жовтим цвітом,
кружляють бджоли біля них [2, с. 203].

Таку ж природність композиції віршів, заснованих на глибокому знанні внутрішнього дитячого світосприйняття, знаходимо в циклі «Навесні та влітку», «Дванадцять місяців», поемі «Прогулянка до лісу». Природа у творах Наталі Забіли живе і різноманітно діє. До дітей вона завжди ласкава, добра та невіддільна від усього дитячого життя. Краса природи у творах Наталі Забіли сприяє естетичному вихованню дитини, розвитку її почуттів і розумових здібностей.

Особливість творів Наталі Забіли, на нашу думку, визначає насамперед «внутрішній персонаж», оповідач, яким є ніхто інший як мати. Вона знає, що потрібно дитині, вона сповнена найглибших турбот про неї. Як хвилююча материнська бесіда звучать для маленького читача майже всі твори Наталі Забіли. То з уст поетеси ллється колискова пісня, то звучна і точна примовка, то витівна гра - лічилька, загадка, то цікава і дивовижна казка. Як мати вона відкриває дітям навколишній світ, привчає їх до праці, турбується про

їхнє здоров'я і відпочинок. Вона ніжна і ласкава, весела і сумна. Такою є і Наталя Забіла. Перспективою подальшої роботи вбачаємо в аналізі драматичних творів Наталі Забіли.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданець-Білокаленко Н. І. У барвистому віночку : Хрестоматія : [навчальний посібник для роботи з дітьми у дошкільних навчальних закладах] / [упоряд. Н. І. Богданець-Білокаленко]. - К.: Видавничий дім "Слово", 2012. - С. 236-253.
2. Забіла Н. Л. Вибрані твори: В 4 т. / Наталія Львівна Забіла. - Т. 1. Веселим малюкам: Вірші, казки, лічилки, загадки. - К.: Веселка, 1983-1984.-239 с.
3. Забіла Н. Л. Вибрані твори: В 4 т. / Наталія Львівна Забіла. - Т. 2. У широкий світ: Вірші і казки. - К.: Веселка, 1983-1984. - 207 с.
4. Забіла Н. Л. Вибрані твори: В 4 т. / Наталія Львівна Забіла. - К. : Веселка, 1983-1984. - Т. 3. В казках і житті: Оповідання, казки, повість. -319 с.
5. Забіла Н. Л. Вибрані твори: В 4 т. [текст] / Наталія Львівна Забіла. Т. 4. Завісу відкрито: П'єси. - К.: Веселка, 1983-1984. - 248 с.
6. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література: [навчальний посібник для студентів пед. ін.-тів спец. «Педагогіка і методика початкового навчання»] / Л. М. Кіліченко, П. Я. Лещенко, І. М. Проценко. - К. : Вища шк., 1988. - 264 с.
7. Коваленко О. Поезія з ніжністю і кулаками: Закоханий у Наталю Забілу поет Володимир Сосюра дістав від неї по обличчю через... літературні суперечки / О. Коваленко // Освіта України. - 2012. - 5 березня (№ 10-11). - С. 15.

© Гоголь Н. В., 2014

Дата надходження статті до редколегії 30.06.2014 р.

ІНТЕРТЕКСТ У ПОВІСТІ-КАЗЦІ ЯНА БЖЕХВИ «АКАДЕМІЯ ПАНА ЛЯПКИ»

У статті розглянуто інтертекстуальні вплетения в літературній казці Я. Бжехви «Академія пана Ляпки». Інтертекстуальність тлумачиться як текстова категорія, що відтворює діалогічну взаємодію текстів та забезпечує їх взаємозв'язок. У створенні казки письменник іде від імені літературного героя або від імені іншого автора до реінтерпретації тексту, залучаючи інтертекстуальних героїв до своєї казки як рівноправних персонажів та створюючи текст-гру.

Ключові слова: інтертекст, метатекст, текст, гра.

В статье анализируются интертекстуальные вплетения в литературной "сказке" Я. Бжехвы «Академия пана Кляксы». Интертекстуальность рассматривается как текстовая категория, отображающая диалогическое взаимодействие текстов и обеспечивающая их взаимосвязь. В создании сказок писатель использует имена литературных героев, имена иных авторов, а также реинтерпретацию известных сказок, используя интертекстуальных героев как равноправных персонажей, создавая текст-игру.

Ключевые слова: интертекст, метатекст, текст, игра.

The article deals with peculiarities of intertext in Jan Brzechwa's fairy tale "Academy of Mr Kleks". The author makes an attempt to outline its text-making possibilities. Intertextuality refers to far more than the influences of writers on each other, because text is a multidimensional space in which there are a variety of writings blends. The game is the main principle of Brzechwa's writing. Understanding of it gives us the possibility to decode his intertext. The fairy tale "The Academy of Pan Blot" is the synthesis of author's imagination and intertextual using of famous heroes. The writer creates the book where he becomes the main hero, too.

Key words: intertext, metatext, text, fairy tale, game.

Питання інтертекстуальності є актуальними для філософії, літературознавства, лінгвістики. Інтертекстуальність є текстовою категорією, що «відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору» [9, с. 104]. Жоден текст не може виникнути на порожньому місці, він обов'язково пов'язаний з уже наявними текстами. «Інтертекстуальність - це різнобічний зв'язок тексту з іншими текстами за змістом, жанрово-стилістичними особливостями, структурою, формально-знаковим вираженням» [8]. Це певне перекодування старих формул, іншого інформативного поля та знакового комплексу.

Незважаючи на численні інтертекстуальні дослідження, фактично не вивченим залишається питання про способи існування інтертексту в дитячій літературі, що і зумовлює актуальність нашої статті.

Мета дослідження - з'ясувати особливості вияву інтертекстуальності в казці Я. Бжехви «Академія пана Ляпки».

Введення поняття інтертекстуальності в літературознавчий обіг стало наслідком опрацювання Ю. Кристевою праць М. Бахтіна, яких заявив про діалогічність слова і тексту. Це дало початок розумінню інтертекстуальності як засобу літературознавчого

аналізу. Р. Барт у праці «Від твору до тексту» розмежовує поняття «твір» і «текст»: «Усякий текст - це між-текст стосовно якогось іншого тексту», який «утворюється із анонімних, невловних і разом з тим уже читаних цитат - із цитат без лапок» [1, с. 418], «Текст становить собою не лінійний ланцюжок слів, який виражає єдиний, начебто теологічний смисл («повідомлення» Автора-Бога), але багатомірний простір, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не виступає вихідним; текст зітканий з цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел» [2, с. 388]. М. Ріффатер увів поняття «третього тексту», стверджуючи, що текст та інтертекст не пов'язані між собою винятково як «донор» і «реципієнт», відтак відношення між ними не слід зводити лише до уявлень про запозичення і впливи. Ж. Женет виокремив власне інтертекстуальність (цитати, алюзії, плагіат тощо), паратекстуальність (текст-заголовок, післяслово, епіграф), метатекстуальність (коментар або критичне посилання на претекст), гіпертекстуальність (пародіювання чи осміювання претексту) та архітекстуальність (жанровий зв'язок текстів) [7, с. 45]. М. Гловінський пропонує альтернативну класифікацію: інтертекстуальність, мета-

текстуальність, архітекстуальність [4, с. 289-291]. Н. Кузьміна дає такі визначення інтретексту:

- будь-який текст, який завжди становить собою «нову тканину, зіткану зі старих цитат»;
- декілька творів (чи фрагментів), які утворюють єдиний текстовий (інтертекстовий) простір;
- текст, що містить цитати (у широкому сенсі);
- текст-джерело;
- підтекст як компонент семантичної структури твору [6, с. 20].

Н. Фатеева наводить таку класифікацію інтертекстуальних відношень: цитатність (цитати, алюзії, центонні тексти), паратекстуальність (цитати-заголовки, епіграфи), метатекстуальність (інтертекст-переказ, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами), гіпертекстуальність (осміювання та пародіювання), інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи чи стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертекстів [див.: 10, с. 120-160].

У книзі «Академія пана Ляпки» маємо метатекстуальні інтертекстуальні відношення, що передбачають інтертекст-переказ та дописування чужого тексту, гру з читачем та самими героями в тексті.

Ян Бжехва - відомий польський казкар та поет, що народився в Україні у польсько-єврейській сім'ї. Справжнє його ім'я - Ян Лесман. А псевдонім, який він обрав, перекладається як «базікало», «жартівник». Цей вибір був не випадковим, адже творам письменника притамашпті гумор, часто він жартує з читачем.

Добре відомий з літературою та фольклором народів інших країн, Бжехва використовує у своїх творах поширені сюжети, творчо опрацьовуючи їх (наприклад, «Кіт у чоботях», «Червона шапочка» тощо). Особливістю творів Яна Бжехви є мовне багатство, алюзії, алітерації, фразеологічні одишці, які письменник вивертає навиворіт.

Після Другої світової війни Ян Бжехва написав серію казок про доктора філософії, хімії і медицини, професора математики та астрономії пана Ляпку, знаменитого вченого та чарівника, який протягом дня міг влаштувати неймовірну кількість чудес, а ввечері зменшитися у розмірах та влягтися спати у маленьке ліжечко. До серії казок увійшли такі книги: «Академія пана Ляпки» (1946), «Мандри пана Ляпки» (1961) та «Тріумф пана Ляпки» (1965).

У першій книзі «Академія пана Ляпки» автор пропонує читачу втечу від реальності. Порталом між казковим та реальним стає академія. Втеча мотивована не лише бажанням гри з читачем, але й реальними фактами: друга світова війна, розруха та жах пам'яті про смерть, адже повість була написана одразу після війни. Ян Бжехва створює ідеальний замкнутий простір, з якого існує вихід в усі казки світу: «... наша академія стоїть серед величезного парку змереженого долинами, ярами та ровами, а ще обнесеного високим муром. Нікому не дозволяється виходити за мур без пана Ляпка. Адже це незвичайний мур. З одного боку, того, що виходив на вулицю, він гладенький, із великою заскленою брамою посередині. А з трьох інших боків у мурі одна побіля одної безконечно вервечкою стоять залізні хвіртки, замкнені на маленькі срібні замочки» [3, с. 7]. Укріплення Академії нагадує

укріплення середньовічного або казкового міста, що свідчить про її ізольованість та замкнутість для реального світу.

Далі ми вперше зустрічаємося з інтертекстуальними вкрапленнями: «Всі ці хвіртки ведуть до розмаїтих сусідніх казок, з якими пан Ляпка підтримує щирі дружні стосунки. На кожній хвіртці - табличка з назвою казки. Тут є казки Андерсена та братів Грім, казка про Лускунчика, про рибалку та рибку, про вовка, що вдавав жебрака, про сирітку Марисю і гномів, про Качку-дивачку й багато інших» [3, с. 7]. Автор апелює до інших казок, як зарубіжних, так і польських. Серед цих казок є і віршована казка-нісенітниця самого Бжехви «Качка-дивачка». Таким способом автор підключає реципієнта до гри з інтертекстом і натякає, що його казка - це багаторівневий текст з різноманітними ходами та лабіринтами.

Сам пан Ляпка - надзвичайний герой. Ніхто не знає, чи він чарівник, чи фокусник, дорослий він чи дитина, товстий чи худий. Він може бути дитинним та мудрим, винахідливим та нездогадливим, всемогутнім та безпорадним. Але він завжди є незбагненим та загадковим. Також він дуже відомий, адже його знають у всіх казках та чарівних країнах.

Пан Ляпка час від часу відправляє своїх учнів з дорученнями то в одну, то в іншу казку: «Одного разу, коли не було сірників, пан Ляпка гукнув мене, дав золотого ключика і сказав:

- Адасю, поскач до казки добродія Андерсена про дівчинку з сірниками й попроси для мене коробочку сірників» [3, с. 7-8].

На думку Ю. Крістєвої, літературний текст «включений до сукупної множини інших текстів, - це письмо-репліка в бік іншого тексту або текстів. Оскільки автор пише в процесі зчитування більш раннього або сучасного йому корпусу літературних текстів, сам він живе в історії, а життя суспільства записується в тексті» [5, с. 199]. Тому наступний крок Я. Бжехви - об'єднання казки, яку розповідає він, і казки, що належить Андерсену:

« - Ти не впізнаєш мене? Я - Андерсен. Тебе дивує, що тут зима й падає сніг, а у вас - червень і доспівають черешні. Чи не так? Але ж не забувай, хлопче, що ти з іншої казки. Яке в тебе до нас діло?

- Я, даруйте, прийшов по сірники. Мене прислав пан Ляпка.

- А, ти від пана Ляпки? - радісно промовив Андерсен. - Я його дуже люблю. Зараз будуть тобі сірники.

По цих словах він ляснув у долоні, й за мить із-за рогу вулиці з'явилася, кулачачись від холоду, маленька дівчинка з сірниками. Андерсен взяв у неї одну коробочку, простяг мені і сказав:

- Ось тобі, неси панові Ляпці. І перестань плакати. Нічого побиватися над цією дівчинку. Вона змерзла, вона бідна. Але ж це - не справді. Це казка. Тут усе - вигадка» [3, с. 7-8].

Інтертекстуальність у художній комунікації служить важливим текстотвірним засобом. Вона фактично зумовлює існування нового тексту. Автор пропонує свій власний текст, а потім вводить до нього образи та авторів інших творів, створюючи нову художню

реальність, яка була би неможливою без цього інтертексту. Джерелом інтертекстуальності виступає літературно-художній контекст, а саме - казки. Вони виконують роль прецедентних текстів - автономних смислових блоків, як актуалізують значущу для автора фонову пам'ять, а також апелюють до культурної пам'яті реципієнта. Але пам'ять про них створює ілюзію реальності тексту Бжехви. «Це казка. Тут усе - вигадка», - говорить інтертекстуальний Андерсен-герой про свій текст. Тобто там - вигадка, а тут, у пана Ляпки, - справжність.

Герої академії пана Ляпки переходять з казки в казку, казкові герої приходять в академію пана Ляпки за допомогою та порадами стаючи вже не інтертекстом, а рівноправними героями - старі герої для нової казки: «Потім я не раз навідувався до різних казок: то треба було принести пару чобіт із казки про Кота в чоботях, то Привести самого Кота, бо в таємних комірчинах пана Ляпки завелися миші. А то нічим було підмести подвір'я, й довелося позичити мітлу у відьми із казки про Лису гору» [3, с. 10].

Автор грає з читачем у справжнє/несправжнє, пропонуючи йому розібратися серед численних інтертекстуальних вкраплень і даючи підказку, що може радше заплутати, ніж щось прояснити: «Так я дізнався, що в пана Ляпки є свої власні казки [3, с. 10]».

У пана Ляпки казковий навіть шпак, що колись був королем. А його історія нагадує казки «Тисячі і однієї ночі». Для читача підказка - кінь Алі-Баба.

Основна частина твору - розповідь про життя мешканців академії, про їхній чарівний побут, про звички пана Ляпки. Казки-інтертексти знову з'являються фактично в кінці твору. Пан Ляпка влаштовує свято, на яке приїдуть герої найвідоміших казок: Кіт у чоботях, Курочка ряба, Нерозважливе ведмежа, Сіренький цапок, Качка-дивачка, Хитра лисиця, Журавель і Чапля, Цвіркун і Мурашка. Автор вводить у текст і свої казки, стаючи інтертекстом сам для себе. На цьому святі пан Ляпка розпочинає розповідати казку про місячних жителів для своїх учнів та для героїв з інших казок, але його розповідь брутально обірвано. Читачам пропонувано наступний етап гри. Пан Ляпка говорить: «Шкода, хлопчики, що я не закінчив казки про місячних мешканців. Доведеться відкласти її до наступної книжки» [3, с. 112]. Отже, пан Ляпка усвідомлює, що він герой книги «Академія пана Ляпки».

І як герої інших казок повертаються після відвідин пана Ляпки до себе, так і мешканці цієї академії мусять повернутися додому тоді, коли закінчиться ця казка: «... в кожного з нас є своя домішка, до якої ви й повернетесь» [3, с. 116]. Зменшується пан Ляпка, зменшується і його академія, вони зникають - так, як книжкові герої, коли закриваєш книгу: «Академія перетворилася на клітку, і в ній, замкнений, сидів Матеуш. На місці парку слався чудовий зелений килим з витканими по ньому деревами, кущами й квітами. Мур перетворився на книжкові полиці, а хвіртка в мурі - на корінці книжок з викарбуваними золотом назвами. Тут були всі казки Андерсена і братів Грім, казка про Лускунчика, про Рибалку та рибку, про Вовка, що вдавав із себе жебрака, про Гномів і сирітку Марисю, про Качку-дивачку й багато, багато інших» [3, с. 124]. Головний герой повісті хлопчик Адам Незгодка, від імені якого ведеться оповідь (від імені хлопчика, а не автора для того, щоб не викрити, де ж ховається сам автор), став на деякий час казковим героєм, що згодом повернувся у свою реальність - тоді, коли була дочитана книга.

Ян Бжехва пропонує реципієнту концепцію читача в тексті: коли ми читаємо, ми немов стаємо співучасниками подій, зображених у книзі, поринаємо в інший світ (тому і розповідь ведеться від першої особи: я читаю, я беру участь), з якого виходимо закривши книгу, але живемо з пам'яттю про неї.

Вільне поводження з інтертекстуальними героями нагадує наш вільний вибір книг, які ми дістаємо з книжкових полиць. Читач стає учасником подій у книзі, автор стає одним з героїв, і про те, що він - автор, читач дізнається лише у фіналі твору. Саме скидання масок і є цим фіналом: пан Ляпка стає гудзиком на шапочці шпака Матеуша, Адам - звичайним хлопчиком, Матеуш - автором книги про пана Ляпку.

Письменник іде від імені літературного героя або від імені автора до реінтерпретації тексту з частковим залученням інтертекстуального сюжету. Він вільно поводиться з інтертекстуальними героями, залучаючи їх до своєї казки як рівноправних персонажів.

Повість-казка «Академія пана Ляпки» є синтезом авторської вигадки та інтертекстуального залучення відомих авторів та казкових персонажів дитячої літератури. Завдяки цьому письменникові вдалося створити книжку про книжку, в якій дійовим персонажем стає і він сам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С. 413-424.
2. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С. 384-392.
3. Бжехва Я. Академія пана Ляпки / Я. Бжехва. - Київ: Веселка, 1976. - 128 с.
4. Гловінський М. Інтертекстуальність / М. Гловінський // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX - початок XXI ст. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. - С. 284-309.
5. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. - М.: РОССМЕН, 2004. - 656 с.
6. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: [монография] / Н. Кузьмина. - Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та; Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. - 268 с.
7. Остапчук Т. Інтертекстуальне прочитання роману Ю. Тарнавського «Три блондинки і смерть» на тлі роману Т. Манна «Чарівна гора» / Т. Остапчук // Слово і Час. - 2003. - № 11. - С. 44-50.
8. Переломова О. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія [Електронний ресурс] / О. Переломова. - Режим доступу: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_10.pdf.

9. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [под ред. М. Н. Кожинной. Члены редколлегии : Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников]. - М.: Флинта: Наука, 2003. - 696 с.
10. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. - М. : Агар, 2000. - 280 с.

© Деркачова О. С., 2014

Дата надходження статті до редколегії 30.06.2014 р.

ВПЛИВ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ФОРМУВАННЯ ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ПІДЛІТКА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Б. КОСМОВСЬКОЇ «БУБА» ТА Й. ЯГЕЛЛО «КАВА З КАРДАМОНОМ»)

У роботі розглянуто проблему відображення гендерних стереотипів у підлітковій літературі. З'ясовано зміст поняття «фемінність» та «маскулінність». Виокремлено групи стереотипів та їх негативні ефекти. Проаналізовано проблему статево-рольової соціалізації, пошуку себе у підлітковій літературі на матеріалі творів Б. Космовської «Буба» та Й. Ягелло «Кава з кардамоном». Представлено результати дослідження щодо визначення характеристики гендерних рис в уявленні сучасних підлітків.

Ключові слова: гендер, гендерні стереотипи, фемінність і маскулінність, підліткова література.

В работе рассмотрена проблема отображения гендерных стереотипов в подростковой литературе. Выяснено содержание понятия «фемининность» и «маскулинность». Выделены группы стереотипов и их негативные эффекты. Проанализирована проблема полоролевой социализации, поиска себя в подростковой литературе на материале произведений Б. Космовской «Буба» и И. Ягелло «Кофе с кардамоном». Представлены результаты исследования по определению характеристики гендерных черт в представлении современных подростков.

Ключевые слова: гендер, гендерные стереотипы, фемининность и маскулинность, подростковая литература.

The article deals with the problems of gender stereotypes in teen's literature. The concepts of "femininity" and "masculinity" are determined. The groups of stereotypes and their negative effects were examined too. The problem of sex-role socialization, finding themselves in teen's literature analyzed on the base of B. Kosmovska's "Buba" and J. Jagiello's "Coffee with cardamom". The author of the article also presents the results of research concerning gender definition in imagination of modern teenagers.

Key words: gender, gender stereotypes, femininity and masculinity, teen literature.

Перед школою XXI століття стоїть нелегке завдання - формування розвиненої особистості, яка б могла ефективно взаємодіяти в соціумі, швидко адаптуватись до нових умов, бути результативною у власній діяльності, але попри все - вміло співпрацювати із людьми різних гендерних характеристик. Саме підліткова література - одна із основних агентів впливу на формування гендерної ідентичності підлітка. Паралельно із дешифруванням прихованого змісту твору читач свідомо чи несвідомо отримує безмежний матеріал для виховання/самовиховання, зокрема тендерного.

«Читаючи твір, юнаки й дівчата мають удосконалити свою тендерну культуру, уникаючи будь-якої дискримінації щодо представників протилежної статі», - зазначає Л. Мозгова [10, с. 5]. «Особистісний зміст тексту може стати константним для певного випадку і певного часу, і буде використовуватися у подальшому як аналогія» [7, с. 39]. Саме постмодерна література

відповідає потребам та інтересам сучасного покоління, хоча потребує ретельної підготовки учнів до її критичного переосмислення. Тому вважаємо актуальним огляд даної проблеми на матеріалі творів Б. Космовської «Буба» та Й. Ягелло «Кава з кардамоном».

Отже, метою цієї статті є: розкрити поняття «гендер», «тендерний стереотип»; з'ясувати зміст поняття «фемінність» та «маскулінність»; виокремити групи стереотипів та їх негативні ефекти, проаналізувати проблему статево-рольової соціалізації, пошуку себе у творах підліткової літератури на матеріалі творів Б. Космовської «Буба» та Й. Ягелло «Кава з кардамоном»; висвітлити результати дослідження щодо визначення характеристики гендерних рис в уявленні сучасних підлітків.

Проблеми гендерної ідентифікації підлітків, організації тендерного виховання порушуються в базовій літературі з гендерології: праці Л. Булатової,

Є. Герасимової, Н. Дерій, Є. Здравомислової, К. Корсака, В. Кравця, О. Кривошия, О. Луценко, С. Матюшкової, Л. Смоляр, В. Суковатої, Н. Троян, Л. Харченко, С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеевої, Н. Зборовської, І. Дробот та інших. Гендерні аспекти соціалізації активно розробляються в аналітиці В. Гайдено, Т. Говорун, Т. Голованової, О. Кікінежді, О. Кіз, О. Плахотник та ін.

Результатом ефективної гендерної інтерпретації художнього тексту є високий рівень сформованості гендерної культури старшокласників. Тому робота з текстом, на нашу думку, має ставити за мету формування наступних її структурних компонентів: пізнання гендерного «Я»; критичне переосмислення існуючих у суспільстві гендерних стереотипів; гендерне визначення; удосконалення знань, умінь, навичок щодо взаємовідносин із протилежною статтю; первинне оприявлення гендерної чутливості у взаємовідносинах із чоловіком/жінкою; рефлексія отриманих гендерних знань; моделювання власної гендерної позиції у світі; проектування паритетної свідомості на інтеракцію зі світом; передача зразкового гендерного досвіду майбутнім поколінням [3, с. 313].

Поглиблене осмислення окресленої проблематики потребує ґрунтовної термінологічної системи, що може бути змодельована на підставі різних джерел. Так, тендер - поняття полісемантичне: його тлумачать як соціальну статтю (сукупність поведінкових норм та позицій, що асоціюються з особами жіночої або чоловічої статі); як вимір соціальних відносин, усталених у певній культурі; як процес конструювання чоловічого або жіночого суб'єкта; як систему, оскільки Тендер - соціально сконструйована нерівність за ознакою статі [1].

Психолог Ш. Берн тлумачить гендер як соціально-біологічну характеристику, за допомогою якої люди дають визначення поняттям «чоловік» і «жінка» [2].

Дослідниця Г. Хасанова зосереджує увагу на соціальному аспекті трактуванні гендеру, наголошуючи на тому, що це соціальний конструкт, набір характеристик, визначених культурою суспільства, яка ідентифікує соціальну поведінку чоловіків і жінок та взаємини між ними [16].

Важливим для розуміння гендеру є поняття гендерних ролей - один із видів соціальних ролей, набір очікуваних зразків поведінки (гендерних норм) чоловіків і жінок [12].

Розглядаючи проблему статевої поведінки підлітків, слід зазначити, що на її формування впливають також і гендерні стереотипи. Зокрема, українське суспільство ще й досі лишається переважно патріархальним, в якому вищі вимоги висуваються до поведінки чоловіків, котра має відповідати маскулінному стандарту. Та нині, порівняно з минулим століттям, стандарти статевої поведінки жінок суттєво змінилися. Тепер вони не так чітко окреслені, як раніше, та виражаються в різних варіантах маскулінізації статевої поведінки жінок. Наприклад, дівчата віддають перевагу одягу типу «унісекс», захоплюються бойовими мистецтвами, більше турбуються про кар'єру, ніж про родину (середній вік нареченої зараз складає 25 років, тоді як ще кілька

років тому - 20-23 роки. Чоловіки вирішують створити родину у 28-29 років) [5].

У контексті наукового пошуку варто докладніше з'ясувати поняття стереотипу, що трактують як спрощений, схематизований, звичний канон думки, зразок поведінки.

Гендерний стереотип - це один із видів соціальних стереотипів, що заснований на уявленнях про маскуліне і феміне та їхній ієрархії, які прийняті в суспільстві. Як зазначає Л. Шпанер, часто гендерні стереотипи вирізняються сексизмом щодо жінок [13]. За визначенням А. Денисової, сексизм - це ідеологія та практика дискримінації людей за ознакою статі, що базується на установках або переконаннях, відповідно до яких жінкам (рідше чоловікам) приписують певні якості [12].

Гендерні стереотипи є невід'ємними атрибутами повсякденного мислення, самоусвідомлення та взаємодії індивідів у соціальному просторі. Варто зазначити, що вони також є важливою складовою і базою соціалізації, адже за умов відсутності усталених уявлень людині довелося б пізнавати всі речі заново, що, в принципі, неможливо за умов сьогоденного суспільного устрою - інформаційного суспільства.

Існують різні теорії стосовно формування гендерних стереотипів. Але зважаючи на тематику нашої роботи доречним є поділ гендерних стереотипів з огляду на їх суть і період функціонування в мові. Тому можна поділити їх на:

1) традиційні стереотипи мають давню історію вживання і трансклюють вікові уявлення народу про характер і призначення чоловіка та жінки у соціумі (наприклад, жінка-берегиня домашнього вогнища, чоловік-годувальник сім'ї, номінативи «сильна стаття», «слабка стаття» тощо);

2) нові з'явилися в мові відносно недавно і спираються на сьогоденні реалії життя та нову предметність (наприклад, стереотипи відносно пристрасності жінок до покупок, до фанатичної погоні за модою тощо);

3) актуалізованими називаємо традиційні стереотипні найменування, синхронізовані у сучасний дискурс з урахуванням нових семантичних характеристик (партнерські стосунки між чоловіками та жінками, лексичні пари самка-самець, принц-принцеса та ін.) [11, с. 69].

Гендерна ідентичність полягає у переживанні людиною відповідності гендерним ролям і ставить на перше місце соціокультурні параметри категорій «чоловіче» і «жіноче», відповідно до яких людина ідентифікує себе з конкретною гендерною групою та конструює свою ідентичність як представник чоловічої або жіночої статі. Тобто маскуліність і фемініність можемо визначити як змістові складові гендерної ідентичності.

Педагогами та психологами (Т. Говорун, О. Кікінежді, О. Кіз, В. Кравець) доведено, що гіперфемініність та гіпермаскуліність є непродуктивними моделями та породжують низку проблем у соціальному функціонуванні людини [5, с. 60].

Актуальними для процесу гендерної ідентифікації підлітків вважаємо підліткові романи Б. Космовської «Буба» та Й. Ягелло «Кава з кардамоном». «Буба»

Б. Космовської - книга про життя польської шістнадцятирічної дівчинки, яку всі кличуть Бубою, хоча її справжнє ім'я - Агнешка. Вона мешкає разом із «зірковими» батьками (мама - відома письменниця, яка пише жіночі романи, тато - ведучий телепрограми про людські долі) та дідусем Генриком, який усі гроші програв в спортлото та захоплюється картами. Роман наповнений різноманітними колоритними персонажами: подружжя Маньчаків, які живуть у своє задоволення, старша сестра Буби Ольга та її син, хатня робітниця Барташова, подруга Агата. «Кава з кардамоном» оповідає про десять місяців із життя 15-річної гімназистки Лінки. У романі кожен живе у своєму світі: мати раптово їде закордон, дівчинку оточують бабусі в намаганні вберегти її від сімейних таємниць, турботливий, хоча й розгублений зникненням дружини, вітчим, молодший братик Кай. А крім сім'ї - складні стосунки із подругою Наталією, нова дружба, перше кохання. «Це історія про любов та фотографії, любов до фотографії, а також про підлітків, яких вже, на жаль, не захистиш від проблем реального світу. Тому треба вчитися жити у ньому, вміти пробачати і сприймати речі такими, якими вони є». [8].

У творах Б. Космовської «Буба» та Й. Ягелло «Кава з кардамоном» головні героїні - дівчата-підлітки, які поєднують андрогінні риси. С. Бем назвала андрогінність «не протиставленням жіночості та мужності, а їхньою інтеграцією, їхньою двоєдністю» [15]. Буба - шістнадцятирічна дівчина, яка не вирізняється чіткими зовнішніми фемінними рисами: «Буба була ані не дуже вродливою, ані негарною. Не була надто високою, хоча низенькою її теж не назвеш. Можна було б сказати, що вона товста, проте насправді гладкою вона також не здавалася» [9], носить джинси і мартенси, грає у бридж з дідусем, але попри те, вона чітко проявляє жіночні риси у певних ситуаціях, хоча сама ще цього не усвідомлює. Як-от прихід Адася в гості: «Вилила на голову трохи маминих парфумів і придивилась до свого відображення в дзеркалі. Три прищі лише на мить затьмарили її радість» [9].

П'ятнадцятирічна гімназистка Лінка - героїня роману Й. Ягелло «... не належала до дівчат, у чиїх шафах висять обшиті атласом вішалки, а на них - безліч суkenок. На жаль, у її гардеробі панували джинси, футболки і светри». [14] Поступово Халіна шукає себе, як особистість і як юнка: «Вона довго думала чи дзвонити до того хлопця... Віднедавна Лінка частіше роздивлялася себе у дзеркалі. Звідти на неї дивилося золотаве від сонця обличчя з явно завеликими вустами і носом. Але ж очі у неї, здається, були гарні? Зателефонувала через два тижні» [14].

Крім звичного набору патернів поведінки підлітків засвоюють і негативні аспекти гендерних стереотипів, котрі мають деструктивний вияв.

- По-перше, гендерні стереотипи в суспільстві функціонують як стандартизовані уявлення щодо моделей поведінки і рис характеру, які відповідають поняттям «чоловіче» та «жіноче». Така категоричність може зашкодити розвитку нових явищ, які з'являються в суспільстві. В романі Б. Космовської можна віднайти такі стандартизовані моделі поведінки, які заперечуються головною героїнею шляхом розмов із

близькими: «Бубо, як я виглядаю?.. У мене важлива зустріч. Я зовсім про неї забула... Від цієї розмови залежить доля моїх трьох, та що я кажу, чотирьох останніх книжок, а отже й твої канікули в Греції», «Саме так! - тріумфував дідусь. - Він її лупцює задля профілактики й домагається найкращих результатів у будинку».

- По-друге, гендерні групові стереотипи спрямовані перш за все на досягнення необхідних умов існування для більшості. При цьому представник певного гендеру буває змушений підпорядкувати власні інтереси колективному, незважаючи на особистісні позастатеві якості та переконання. Так Буба розмірковує над тим, чи варто слухати подругу, яка у вирі модних тенденцій радить головній героїні підлаштуватись під загальні рамки: «Ця пачка «Мальборо», яка випала в Йольки з її іспанської торбини, теж, мабуть, не випадково. Вона мені сказала, що на моєму місці не розлучалася б із сигаретою, доки стрілка на вагах не зупинилася б там, де треба. А хіба відомо, де ця стрілка повинна зупинитися?».

- По-третє, відтворення гендерних стереотипів у незмінному вигляді може здійснюватися протягом тривалого часу в різних індивідів та спільнот. А така ситуація призводить до уповільнення прогресивних перетворень у соціумі, які так чи інакше торкаються життєтворчості обох тендерів та їхньої взаємодії. Цю проблему чітко прослідковуємо в романі Й. Ягелло: «Між іншим, тобі не здається, що школа нас обмежує? Ти малюєш, я фотографую, а в школі воно нам ні до чого».

- По-четверте, наявність гендерного стереотипу стосовно того, що є публічною та приватною сферою призводить до замовчування антисоціальних, протиправних дій. Лінка не розповідає про події, які сталися із нею у фотостудії, адже вважає це особистою проблемою, яку сама і вирішує: «Що ти собі уявляєш? - грубо сказав він. - Що отримаєш щось задушно. Тут тисячі таких, як ти, пхаються в усі вікна й двері. Це бізнес, а не дитячий садок».

- По-п'яте, соціальні очікування відносно певної статі, формують у жінок та чоловіків соціально схвалюваний стиль поведінки. [4, с. 30]. Головна героїня роману «Кава з кардамоном» зустрічається із проблемою, коли люди щось роблять, «бо так треба». І така поведінка притаманна представникам обох статей різного віку і соціального статусу: «Бабця наче й сучасна, але перед святами теж втрачає здоровий глузд, ніби в повітрі літає якийсь вірус. Проявами хвороби є цілковита відсутність інших тем, окрім каструль, миття підлоги, купування подарунків, і ще печіння, смажіння до повної знемоги».

На базі ЗОШ І-ІІІ ступенів № 18 міста Івано-Франківська було проведено експериментальне дослідження щодо формування гендерних стереотипів підлітків засобами художньої літератури. У дослідженні взяло участь 50 учнів, що навчаються у 9-11 класах. З них дівчат - 26, хлопців - 24.

Для них було підібрано групу запитань, які були спрямовані на визначення характеристики гендерних рис в уявленні сучасних підлітків, їх асоціацій з героями творів для підлітків, виокремлення найбільш яскравих рис.

Отримані результати.

Характеристика гендерних рис в уявленні сучасних підлітків

Біографічна довідка	Туве Янсон	+ -	Королів-Старий
Національність	Фінка (1914-2001)		Українець(1879)
Жанр	Літ.-фантастична казка	+	Літ.-фантастична
Джерело натхнення	Дитячі спогади, братик		Туга за домівкою
Нове в образах тролів, хух	Зобразити добрими	+	Облагородити, позбавити зла
Пошукову роботу, дослідження спільних та		«Хуха-Моховинка»	
Мавки - душі дерев, дівчата з розкішним волоссям.		Хо-Суковик ■ старий, мудрий, поважний старійшина роду Хух	
Світлячки - зеленкуваті цяточки в лісі, що мерехтять світелками.		Лісовик - живе в лісі, пасе вовків, зайців, оленів; любить незлі витівки.	
Мара - істота з круглими незмигними очима, не надто велика й грізна, але страшенно бридка.		Мавки - лісові істоти, що господарювали в лісі, вигадуючи роботу хухам, садять дерева, куші.	
Пізнаваль	Хухи	Мумі-тролі	
Зовнішність	«мізинчик», пухка, довга вовничка, жовто-фіалкова мордочка, мінливість,	маленькі очі, вушка, ніжки, хвостик, білі, м'якенький пух, гривка у Хропсі, мінливі, невидимі	
Родина	лісові, печерниці, очеретянки, бур'янки, степовички, байрачні, левадні	моховички, морські, хропусі, гатіфнати	
Народження	«густому старому бору в лісі	гушавина пралісу, долина	
Характер	«добра, слухняна, роботяща, весела, не любить завдавати комусь клопоту	чемні, небайдужі, турботливі, трудолюбиві, щирі, кумедні.	
Уподобання	хліб і молоко, люблять гратися, не люблять гніватися, пам'ятати зло, не люблять вогкого	люблять тепло, молоко, мандри, веселитися, дружити, вигадувати	
Подяки	врятувала Лиску, Діда	урятували котенят, тата, Хропсю,	
1. N	Хлопці		Дівчата
	Риси, притаманні «справжньому чоловіку»	Риси, притаманні «справжній жінці»	Риси, притаманні «справжньому чоловіку»
1.	мужність (15 учнів)	доброта (11 учнів)	мужність (17 учениць)
2.	фізична сила (8 учнів)	привабливість (9 учнів)	доброта (11 учениць)
3.	розум (7 учнів)	вірність (7 учнів)	розум, вірність (по 10 учениць)
4.	хорообрість (6 учнів)	скромність, розум, чесність (по 5 учнів)	ввічливість, хорообрість (по 8 учениць)
5.	комунікабельність (5 учнів)	жіночність, працьовитість (по 4 учня)	щирість, чесність (по 7 учениць)
6.	доброта, гордість, справедливість, чесність (по 4 учня)	ніжність, щоб вміла готувати (по 3 учня)	почуття гумору, розсудливість, фізична сила, ніжність і повага до жінки, турботливість,

Крім того, учням було запропоновано відповісти на запитання: «Про кого (що) повинен писати письменник

чоловік? Про кого (що) повинна писати письменниця - жінка?»

Біографічна довідка	Туве Янсон	+ -	Королів-Старий
Національність	Фінка (1914-2001)		Українець(1879)
Жанр	Літ.-фантастична казка	+	Літ.-фантастична
Джерело натхнення	Дитячі спогади, братик		Туга за домівкою
Нове в образах тролів, хух	Зобразити добрими	+	Облагородити, позбавити зла
Пошукову роботу, дослідження спільних та		«Хуха-Моховинка»	
Мавки - душі дерев, дівчата з розкішним волоссям.		Хо-Суковик ■ старий, мудрий, поважний старійшина роду Хух	
Світлячки - зеленкуваті цяточки в лісі, що мерехтять світелками.		Лісовик - живе в лісі, пасе вовків, зайців, оленів; любить незлі витівки.	
Мара - істота з круглими незмигними очима, не надто велика й грізна, але страшенно бридка.		Мавки - лісові істоти, що господарювали в лісі, вигадуючи роботу хухам, садять дерева, куші.	
Пізнаваль	Хухи	Мумі-тролі	
Зовнішність	«мізинчик», пухка, довга вовничка, жовто-фіалкова мордочка, мінливість,	маленькі очі, вушка, ніжки, хвостик, білі, м'якенький пух, гривка у Хропсі, мінливі, невидимі	
Родина	лісові, печерниці, очеретянки, бур'янки, степовички, байрачні, левадні	моховички, морські, хропусі, гатіфнати	
Народження	«густому старому бору в лісі	гушавина пралісу, долина	
Характер	«добра, слухняна, роботяща, весела, не любить завдавати комусь клопоту	чемні, небайдужі, турботливі, трудолюбиві, щирі, кумедні.	
Уподобання	хліб і молоко, люблять гратися, не люблять гніватися, пам'ятати зло, не люблять вогкого	люблять тепло, молоко, мандри, веселитися, дружити, вигадувати	
Подяки	врятувала Лиску, Діда	урятували котенят, тата, Хропсю,	
1. N	Хлопці		Дівчата
	Риси, притаманні «справжньому чоловіку»	Риси, притаманні «справжній жінці»	Риси, притаманні «справжньому чоловіку»
1.	мужність (15 учнів)	доброта (11 учнів)	мужність (17 учениць)
2.	фізична сила (8 учнів)	привабливість (9 учнів)	доброта (11 учениць)
3.	розум (7 учнів)	вірність (7 учнів)	розум, вірність (по 10 учениць)

Отже, дівчата виділяють основною тематикою творів письменників-чоловіків - твори про життя та про кохання, письменниць-жінок - романи про кохання. Хлопці ж лейтмотивом творів письменників-чоловіків вважають стосунки із жінками, письменниць-жінок - стосунки з чоловіками.

Проте результат тендерного виховання не завжди залежить від представленої у художньому творі патріархатної/матріархатної/гендерної картини світу, а визначається правильно організованою роботою з текстом на уроці чи вдома. «Система занять з української літератури, у контексті яких апробується тендерна модель навчання і виховання, має сформувані потреби в рефлексії тендерного «Я»; усвідомлення неефективності, навіть руйнівного характеру фемінності, тендерних стереотипів, пригнічення бажань, мимовільних еротичних зв'язків, подружньої зради, тендерного насильства; визначення учнями власної тендерної позиції через співвіднесення себе та «Я» художніх персонажів; сформованість потреби в підтримці близької людини в складній ситуації; уміння толерантно розв'язувати тендерні конфлікти через моделювання схеми ідеальних взаємовідносин персонажів; перенесення отриманих знань у реальне життя; оцінку ступеня їх ефективності; потребу в корекції тендерних навичок та практичному застосуванні художніх знань у реальному житті» [3, с. 313].

Отже, у способі життя суспільства часто або перебільшуються, або нівелюються розходження між статями. Досягнення позитивного ефекту тендерної тощалізації відбувається засобами підліткової літератури. Можна зробити висновок, що в уявленні сучасних підлітків до маскулінних рис належать: фізична сила, надійність, мужність, рішучість. До переліку винятково

фемінних рис учні відносять такі: скромність, ніжність, жіночність, співчутливість, м'якість, довірливість, турботливість, любов до дітей. До переліку рис, які можна прийняти як андрогінні, увійшли: впевненість у собі, почуття гумору, щирість, турботливість, привабливість, розсудливість.

Романи польських письменниць Барбари Космовської «Буба» та Йоанни Ятелло «Кава з кардамоном», окрім типових гендерних патернів поведінки дорослих та підлітків, пропонують читачеві ще й погляд на проблеми нового, сучасного типу стосунків у родині та його впливу на тендерну ідентифікацію особистості. Лінка - переосмислене власне ставлення до оточуючих, заново будує особисті переконання і вчиться жити в дорослому світі, де не так легко зберегти себе і вічні цінності. Буба - повинна бути дорослою у будинку, де вся сім'я вередує і потребує до себе уваги, адже саме вона є тією основою, яка єднає родину. Проте, крізь усю цю «дорослість» де-не-де помітно звичні підлітково-дівчачі проблеми, котрі і підводять дівчину до її ідентифікації як особистості, як представника певних тендерних характеристик. Обидві героїні проживають один із етапів дорослішання, в умовах яких, звісно, було б легше бути хлопцем чи поводитись як хлопець (про що свідчить любов до «чоловічого» одягу, манери поведінки, захоплення). Але пройшовши кризовий період дівчата набувають фемінних рис не втрачаючи маскулінних. Саме так Лінка і Буба проходять процес гендерної ідентифікації без засвоєння стереотипів в межах одного гендеру, а набувають рис найбільш гнучкої поведінки в суспільстві - андрогінної, яка вбирає в себе все краще з обох статевих ролей і позитивно впливає на соціальний та психологічний стан людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. Основи теорії тендеру : навчальний посібник [Електронний ресурс] / В. Агєєва, Л. Кобилянська, М. Скорик. - К. : «К. І. С», 2004. - 536 с. - Режим доступу : www.vikTame2015.org.ua/img/library/o_t_gendera_maket.pdf.
2. Берн Ш. Тендерная психология [Електронний ресурс] / Ш. Берн. - СПб. : Прайм-Еврознак, 2001. - Режим доступу : http://www.koob.ru/books/the_social_psychology_of_gender.
3. Бутурлім Т. Художній текст як засіб формування тендерної культури старшокласників / Т. Бутурлім // Збірник матеріалів науково-практичної конференції «Тендерна освіта - ресурс розвитку паритетної демократії». - К., 2011. - С. 313-317.
4. Білкова О. Ю. Конструктивні та деструктивні вияви тендерних стереотипів / О. Ю. Білкова // Український соціум. - 2004. - № 3 (5). - С. 28-33.
5. Говорун Т. Стать та сексуальність: психологічний ракурс : [навчальний посібник] / Т. Говорун, О. Кікінежді. - Тернопіль : Навчальна книга - Богдан. - 1999. - 384 с.
6. Говорун Т. В. Тендерна психологія / Т. В. Говорун, О. М. Кікінежді. - К. : Вид. центр «Академія», 2004. - 308 с.
7. Гудінова І. Л. Проблема розуміння тексту у психологічній герменевтиці / І. Л. Гудінова // Нові технології навчання : [наук.-метод. зб. / кол. авт.]. - К.: Інститут інноваційних технологій і змісту освіти МОН України, 2008. - Вип. 52. - С. 34—40.
8. Деркачова О. 230 гр радості [Електронний ресурс] / О. Деркачова. - Буквоїд, 2013. - Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/04/11/081024.html>.
9. Космовська Б. Буба: [роман] / Б. Космовська; [пер. з пол. Божени Антоняк]. - Львів : Урбіно, 2011. — 240 с.
10. Мозгова Л. Взаємозв'язок шкільного літературознавства і тендерної психології / Л. Мозгова // Дивослово. - 2007. - №7. - С. 5-8.
11. Слінчук В. В. Соціальна типізація тендерних стереотипів у мові ЗМІ / В. В. Слінчук // Наукові записки Інституту журналістики. - К., 2004. - Т. 17. - С. 67-74.
12. Словарь тендерных терминов / [под ред. А. А. Денисовой] / Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты». - М.: информация XXI век, 2002. - 256 с.
13. Шпанер Л. Образ жінки у телерекламі: погляд психолога [Електронний ресурс] / Л. Шпанер // Український жіночий рух : здобутки і проблеми. - 2002. - Вип. 1.-С. 152-161.-Режим доступу : www.mediakrytyka.info/?view=77.
14. Ягелло Й. Кава з кардамоном : [роман] / Й. Ягелло ; [пер. з пол. Б. Антоняк]. - Львів : Урбіно, 2013. - 240 с.
15. Bern S. Sex role adaptability - one consequence of psychological androgyny [Електронний ресурс] / S. Bern // J. of Pers. and Soc. Psychol. - 1975. - № 31. - Р. 634-643. - Режим доступу : <http://psych.cornell.edu/sites/default/files/Sex%20role%20adaptability.pdf>.
16. Khassanova G. Women in Democratic Institutions in Kazakhstan [Електронний ресурс] / G. Khassanova. - Режим доступу : <http://www.policy.hu/khassanova/index.html>.

ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧОГО АНЕКДОТУ ЯК ЖАНРУ ФОЛЬКЛОРУ

У статті йдеться про ще недостатньо вивчений жанр дитячого фольклору - анекдот. Маючи низку спільних властивостей з дорослим анекдотом, дитячий відрізняється від нього мотивами розвитку сюжету та його функціями, специфічними дійовими особами. Аналізуються тематичні групи дитячих анекдотів, визначаються їхні особливості і ознаки, які дозволяють говорити про формальну близькість цих фольклорних форм до казки.

Ключові слова: дитячий анекдот, фольклор, комізм характерів і ситуацій, травестія культурних зразків, класифікація дитячих анекдотів, одномоментні анекдоти, сюжетні анекдоти, потішний діалог.

В статье идет речь об еще недостаточно изученном жанре детского фольклора - анекдоте. Имея ряд общих свойств со взрослым анекдотом, детский отличается мотивами развития сюжета и его функциями, специфическими действующими лицами. Анализируются тематические группы детских анекдотов, устанавливаются их особенности и признаки, позволяющие говорить о формальной близости данных фольклорных форм к сказке.

Ключевые слова: детский анекдот, фольклор, комизм характеров и ситуаций, травестия культурных образцов, классификация детских анекдотов, одномоментные анекдоты, сюжетные анекдоты, потешный диалог.

The article deals with yet poorly developed features of children's folklore - a joke. Together with a number of common characteristics of adult jokes, children's jokes are differ from the adults ones in the motives of the development of the plot, functions and specific actors. Thematic groups of children jokes are analyzed, their features and characteristics that suggest the formal proximity of folk forms to the tale are determined.

Key words: a child anecdote, folklore, comic of the characters and situations, travesty of the cultural patterns, classification of the child anecdotes, momentary anecdotes, plot anecdotes, comical dialogue.

Дитячий фольклор - частина народної культури, своєрідний інструмент соціалізації дитини. Він тісно пов'язаний з фольклором дорослих, що позначилося на його структурі, сюжетно-тематичній основі, ролі та функції у житті дитини, системі поетичних засобів. Кожний жанр дитячого фольклору (гра, дражnilка, прізвисько, антинормативний та пародійний віршик, пісенька, анекдот тощо) по-своєму сприяє зберегання душевного і психічного здоров'я дитини, розвитку її особистості, встановленню різноманітних стосунків у дорослих та дитячих спільнотах. Цей вид творчості поширений усюди, в кожному дворі, школі можна зустріти одні й ті ж самі тексти й жанри. При цьому живуть вони довго, є «своїми» для різних поколінь. Майже всі діти - знавці фольклору та його активні творці. За його допомогою знайомі та незнайомі діти знаходять спільну мову, теми для розмов, налагоджують взаємини.

На першому місці серед усних жанрів дитячого фольклору стоїть анекдот, оскільки сміх займає в житті дитини дуже важливе місце - він є засобом пізнання світу. На жаль, дитячий анекдот, як і сучасний

фольклор дітей, практично не вивчався. Для дорослих (що у дитинстві теж його знали) - це невідома земля, яка завжди перед очима, але залишається невидимою. Щоправда, останнім часом почали виходити книги, присвячені дитячому фольклору, проводяться конференції, публікуватися тексти (особливо їх багато на сторінках Інтернет-видань). Якщо говорити про анекдот, то він усе-таки залишається поза увагою дослідників, можна назвати окремі публікації В. Лур'є, М. Лур'є, М. Щербакова, О. Білоусова, А. Архипової, присвячені цьому явищу в житті дітей.

Мета нашої статті - розглянути деякі особливості дитячого анекдоту, його відмінність від дорослого, основні сюжети та їх героїв.

Перш за все, необхідно визначитися, що розуміється під поняттям «дитячий анекдот»: анекдоти про дітей чи анекдоти для дітей. Загалом, як свідчать дослідження соціологічного факультету Московського університету, тільки незначна частина анекдотів присвячена дітям, найчастіше - дорослим, у контексті їхніх власних сімейних стосунків. «Дорослі» ж анекдоти про дітей найчастіше нудні та не дуже смішні (*На кухні перед*

вікном сидить батько і палить, споглядаючи зоряне небо. До нього підходить син-чомучка й запитує: «Тату, а чому буття є, а небуття нема? Чому світ один, а речей багато? Для чого Творець вибрав буття, а не небуття? Те, що я подумав, чи існує реально?» Батькові набридає настирливість сина, і він, з неохотою відриваючись від неба, спалахує гнівом: «Ну от, зараз все покину і почну тобі відповідати!». Проаналізовані з онтологічного погляду подібні анекдоти виявляються глибоко філософськими, що нецікаво для дітей, та й незрозуміло [3].

Завдання вирішення власне дитячих анекдотів доволі складне. Як вважає М. Лур'є [2], до них належать тексти, які активно розповідаються дітьми від 3-4 до 7-8 років і завершують своє функціонування в колі 13-14 підлітків, свідомість яких уже орієнтована на культуру дорослих. Слід зазначити, що у трьох-чотирьохлітньому віці анекдот діти розуміють як смішну оповідку. Під це визначення попадають перекази мультфільмів, казок, трюкових історій і власне анекдоти, які часто передаються в перекрученому вигляді. Дошкільник сприймає не стільки зміст анекдоту, скільки його специфічну форму: розповідь, що звеселяє інших. Тому їхні анекдоти часто творяться самими оповідачами і є не дуже смішними: *Бандит побіг за жінкою, спіткнувся і впав* (Звичайно, не смішні подібні анекдоти для дорослих, діти ж з них сміються до сліз).

Власне анекдот потребує від слухача й оповідача певного інтелектуального розвитку, своєрідної анекдотної компетентності, розуміння причиново-наслідкових відношень, що, на думку психологів, відбувається на шостому-сьомому році життя. У цьому віці в дітей з'являється й почуття гумору, перед ними відкривається фандіозна реальність слова в його самостійному, незалежному від речі існуванні. Тому молодші школярі більше поцінують зміст анекдоту, гру слів у ньому. Саме з цієї причини такі дитячі анекдоти актуальні та смішні й для дорослих (*Йдуть Крокодил Гена і Чебурашка вулицею. Гена купив піріжки, але Чебурашці не дає: «Ти будеш чавкати!» Коли Чебурашка набрид йому проханнями дати піріжок, Гена сказав: «Добре, на, але якщо будеш чавкати, я тебе навиворіт виверну». Йдуть далі, Чебурашка: «Чав, чав, чав». А через деякий час: «Вяч, вяч, вяч»).*

Дитячі анекдоти, взагалі, мають багато спільного з дорослими. Це «коротке смішне оповідання з дотепною кінцівкою» [4, с.17], яке зображує одну або кілька сцен, пов'язаних єдиним смислом. Зміст його абсурдний і комічний, оскільки герої своїми діями «перш за все порушують елементарні закони логіки» [там само]. Та й саме функціонування «справжніх» анекдотів у дітей нагадує їхнє «життя» у світі дорослих: переповідь один одному, численні повторення, створення власних варіантів, змагальність оповідачів, сміх під час слухання тощо.

Однак, попри схожість, цей жанр дитячого фольклору відрізняється від дорослого. Для дітей, на відміну від дорослих, важливою є не смішна кінцівка, а смішний текст наприкінці, фінальний «пуант»: віршований текст, відповіді на питання невід, потішний

діалог тощо (наприклад, в анекдоті про Незнайку: «Що треба робити, коли твій друг від'їжджає?» «Взяти його за руку й витягти!» «Що робити, коли твій друг тоне?» «Помахати йому рукою» - і т. ін.). Анекдот у дитячому колективі - своєрідний тест на розвиток і почуття гумору. Не даремно діти часто завершують оповідь словами «зрозуміли?» або «дійшло?». Та й саме розповідання анекдоту має певні особливості: слухач часто виявляється активним, залученим до фі (наприклад, дає відповіді на низку питань, які потім обіфуються в готовому сюжеті). І, звичайно, дитячий анекдот має специфічні сюжети та власних героїв.

Дитячі анекдоти можуть бути одномоментними (елементарними сценками) і сюжетними, саме останнім діти віддають перевагу. Це пояснюється тим, що подібні анекдоти не потребують миттєвої реакції (сміху), на яку не всі діти здатні. Сюжетний анекдот містить попередній опис ситуації та можливих реакцій героїв, що існують у вже оцінених ситуаціях. Далі йдеться: про дії героїв, адекватні їхньому розумінню ситуації. Слухачі сміються з ситуації та її героїв, які нею не володіють.

Розвиток сюжету, що забезпечує подібну неадекватність, а, отже, й фінальний «пуант», може здійснюватися на основі кількох найбільш уживаних мотивів [2]. По-перше, неузгодження слова й поняття може стати результатом багатократного забування правильної назви (як в анекдоті про зайця й вовка, що забував назву мотоцикла). По-друге, герой не «розчуває» нормативних пояснень (чує «шина» замість «машина»). По-третє, «чудернацьке» ім'я персонажа (Аба, Піра, Гамі). По-четверте, мовленнєву неадекватність герой набуває, стикаючись з чарівними предметами (з'ївши піріжок, замість звука Р вимовляє Г). І нарешті, неадекватність героя може бути умотивована його об'єктивною «іншістю»: він іноземець (не знає мови), тварина чи птах (не володіє людською логікою).

Отже, основна функція сюжету - створювати ситуацію, що провокує фінальний «пуант», який, однак, не є для дітей основним для сміхового ефекту. Цей ефект створюється протиріччям між попереднім викладом (він забезпечує емоційний «розіфів» слухача й оповідача) та абсурдністю кінцівки, яка природно витікає з нього. Крім того, усі зазначені мотиви розвитку сюжету й ситуації, у які попадають герої, могли б стати основою для повноцінного, дорослого, сюжету, що переходить у комічну ситуацію. Але в дитячому анекдоті ці сюжети залишаються нереалізованими, оскільки дитині більш зрозумілі смішні тексти, ніж смішні ситуації (у підлітків ці сюжетні зав'язки розвиваються, створюють комічні ситуації). Можна погодитися з думкою М. Лур'є, що для дітей 4-8 років анекдот є «не тільки своєрідною першою практикою майстерності оповідача, але й школою сюжетоскладання, вміння творити розповідний текст» [2, с. 58].

Герої дитячих анекдотів часто ті ж самі, що і в дорослих, - представники різних національностей, чоловік і дружина, звірі, п'янички й наркомани тощо. Однак найчастіше їх дієві особи із мультфільмів і

кінофільмів, масової дитячої культури. Саме за головними героями ми і класифікували дитячі анекдоти, виділивши кілька основних груп: 1) анекдоти з дійовими особами - героями мультфільмів та кінофільмів; 2) анекдоти про Вовочку та про дітей; 3) анекдоти про дорослих; 4) анекдоти про тварин і птахів.

Образи літературного походження запозичуються практично всіма жанрами сучасного дитячого фольклору (гра, пісеньки-переробки, дражнилки, анекдоти), але частотність їх уживання й інтерпретація дуже різняться. Безсумнівними лідерами, якщо йдеться про анекдот, є герої літературно-кінематографічного походження, які знайомі дітям перш за все з мультфільмів, а потім із книг (це доводить вплив телебачення на свідомість і уяву дитини): про Крокодила Гену і Чебурашку, Війні Пуха і П'ятачка, Кота Леопольда, «Ну, постривай!». При цьому їхні сюжети мають спільні риси, наприклад, скрізь присутні два персонажі, один із яких виявляє активність (це або негативний персонаж, або позитивний, що повчає і навчає). Другий, пасивний, або втікає, або підпорядковується. Такі стосунки між героями прототипічних текстів чи фільмів легко трансформуються в анекдотичні конфлікти: вияв фізичної/інтелектуальної сили в одного персонажа і слабкості в іншого. Цікаво й те, що дійовими особами анекдотів стають ті герої, які часто з'являються на екрані та мають ознаки ідеальних особистостей. В анекдоті кіногероям додають рис звичайної людини (наприклад, Іллі Муромцю - полохливості) або висміюють їхні емблематичні риси характеру, доведені до абсурду (наївність Чебурашки перетворюється у відверту недоумкуватість, легкий натяк на суперництво між Вінні Пухом і П'ятачком - у залякту ворожнечу).

Першість у низці героїв, що мають казкові прототи́пи, посідають Крокодил Гена і Чебурашка, що добре знайомі дітям з мультфільмів і казок Е. Успенського. Тексти анекдотів дуже точно передають характери цих персонажів, особливості їхніх стосунків, коли Гена виступає дорослим-резонером, а Чебурашка - наївно-хитрою дитиною (*Приходить Чебурашка до Гени і говорить: «Гено, там людини яму закопують». «Не людини, а люди». «Ну, тоді один людь в яму впав».*). Крім комізму характерів і ситуацій, як бачимо, ці анекдоти є пародією на «виховні моменти» з боку дорослих або на ситуації в дитячому колективі.

Найбільше анекдотів про цих героїв створено на основі протиставлення «розум - дурість». Саме Чебурашка частіше за все грає роль дурника, який інколи перетворюється на блязня і, більш того, на відвертого шахрая та хитруна. У цьому виявляється суперечливість персонажа анекдоту: він демонструє не тільки наївність, а й життєвий досвід. Прийом інверсії, притаманний анекдотам, кардинально змінює характеристики героя: *Вирішили Крокодил Гена та Чебурашка на даху в коника пограти. Почали бігати. Гена спіткнувся й полетів униз. Чебурашки дивиться услід і думає: «Більше в коника не граєм. Гена, здається, відкинув конита».* Абсолютна байдужість щодо долі друга - результат «віднімання» характерних для мультиплікаційного героя доброти та приязні. Чебурашку не просто позбавляють позитивних рис, а

наділяють протилежними. Він постає грубим, агресивним, розпусним, п'є, вживає наркотики, бешкетує. Навіть зовнішність цього милого створіння зазнає змін: *Йде лісом Кінг-Конг. Підходить до хатинки, стукає у двері й запитує: «Крокодил Гена вдома?» Йому відповідають: «Немає». «Тоді передайте йому, що Чебурашка з армії повернувся!»*

Такими ж антагоністами зображуються в анекдотах Вінні-Пух і П'ятачок. Перший - великий, сильний, діяльний, досвідчений, більше знає, щоправда, схильний до лінощів та переїдання. Другий - емоційний, інфантильний, щиросердний, довірливий і доброзичливий. Тому Вінні всіляко підкреслює свою перевагу, демонструє агресивні наміри, наказує П'ятачкові або погрожує йому: *Вінні Пух говорить П'ятачку: «Хочеш навчу французькій?» П'ятачок радісно: «Звичайно!» Вінні кричить: «Парле ву франсе?» - і б'є П'ятачка чоботом. П'ятачок: «Уїі-іі».*

Як бачимо, анекдоти цього циклу являють собою своєрідну травестію культурних зразків, якими були відповідні книги та мультфільми. Однак з 10-11 років подібні анекдоти перестають цікавити дітей, поступаючи місцем анекдотам про Вовочку, що активно порушує норми суспільного життя і, взагалі, є асоціальним типом. Недаремно в одному з анекдотів батьки не знаходять його в кімнатах для поганих хлопчиків, для дуже поганих хлопчиків і для негідників, його помістили окремо, написавши на дверях «Вовочка».

Анекдоти про Вовочку з'явилися в кінці 60-х років. Вони були пародією на одну із стандартних формул батьківського звертання до дитини, таким чином безіменний герой-шибеник анекдотів отримав ім'я (чому саме таке - достеменно не відомо. Ми зустрічали припущення, що героя назвали на честь Володимира Леніна, розповіді про дитинство якого поширювалися офіційною пропагандою. Дехто вважає, що причиною стало зменшення популярності самого героїчного імені - Володимир або ж проводить паралелі з фольклорним лісовиком Володею, у якому знайшов відображення язичницький бог Велес. Як би там не було, Вовочка - це своєрідний культурний антипод, повна протилежність зразково-показової дитини).

Вовочка - маленький дикуна, в образі якого втілені всі можливі пороки не тільки дітей, але й дорослих. Не даремно так багато анекдотів про нього пов'язані зі сферою еротики та сексу: *У дитячий садок привели новенького. Вовочка знайомиться з ним і запитує: «Тобі скільки років?» «Чотири». «А до жінок тягне?» «Ні». «Значить, не чотири, а три!»* Сексуальність Вовочки зображується гіпертрофовано (особливо тоді, коли йдеться про його домагання вчительки Марії Іванівни). З іншого боку, герой протестує проти умовностей, що виробило суспільство, тому дорослі в цих анекдотах часто виявляються лицемірами, а Вовочка виглядає природним.

У подібних анекдотах часто зустрічаються нецензурні слова, які Вовочка вживає свідомо, як виклик умовностям (до речі, часто в таких текстах сміховий ефект базується на грі слів), хоча добре розуміє їх непристойність: *Мама обіцяє дати Вовочці гривну, щоб він тільки не вживав «чорт забирай».*

Той кладе гроші в кишеню і говорить: «Мамо, а я знаю вираз, який коштує десять гривень».

Вовочка інколи виявляється і простодушною дитиною, що не розуміє «дорослої» мови, «дорослих» інтересів та явищ «дорослого» життя, і зовсім дурником («Вовочко, скажи, скільки продовжувалася Столітня війна?» «Не знаю». «Ну, добре. Скажи, скільки років десятилітньому хлопчикові?» «Десять». «Так скільки ж продовжувалася Столітня війна?» «Десять років».)

Це не тільки ускладнює його образ (не лише хитрий бешкетник, а й наївний хлопчик), але й знову акцентує увагу на протесті Вовочки тепер уже проти рутинних, правильних рішень, загальноприйнятої логіки.

Анекдоти, у яких дійовими особами є дорослі, займають особливе місце в дитячому фольклорі. Саме вони найближче стоять як за тематикою, так і за персонажами до анекдотів самих дорослих. Діти висміюють алкоголіків і наркоманів, розповідають історії про політиків, невірних чоловіків і дружин (доволі непристойні) тощо. Багато анекдотів, герої яких - представники різних народів - репрезентують різні типи поведінки. Дітям доступний найелементарніший поділ на «своїх» і «чужих» - за національною ознакою. У цьому примітивному мисленні знаходять вираження дитячий націоналізм, з цього він починає формуватися. Людям іншої національності часто приписують негативні риси (думається, не стільки під впливом офіційної пропаганди, скільки під впливом дорослих анекдотів): євреї - жадібний, естонці та фіни - тугодуми, чукча та китаєць - нерозумні (*Виходять з літака два чукчі без штанів. Один говорить: «Більше не буду літати: то відстебніть ремінь, то пристебніть...»*).

І, звичайно, «свої» в дитячих анекдотах, як і в дорослих, - найрозумніші, винахідливі, завжди перемагають: *Знайшли українець, німець і поляк мішок золота. І говорить німець: «Мені - півмішка». Поляк: «Мені теж півмішка». А українець подумав і сказав: «А мені – мішок».*

У дитячому фольклорі, як і в народній творчості взагалі, існує нерозрізнення тваринного та людського світів. Анекдотичні ситуації з героями-тваринами «відверто, гротескно неправдоподібні, зазвичай доведені до абсурду» [1, с. 130], а самі герої наділені традиційними рисами казкових персонажів: хитра

лисиця, полохливий заєць, сильний лев, працелюбний мураха, розумний папуга (інколи розумніший за людей): *Купує жінка папугу й запитує продавця: «А що він вміє?» «Смикнеш за ліву лапу - анекдоти буде розповідати, за праву — співатиме». «А якщо за обидві лапи?» «А папуга й говорить: «Дурна, я ж впаду».*

Усі види дитячих анекдотів, з різними героями і ситуаціями, у які вони потрапляють, мають одну спільну рису - в дитячому анекдоті обов'язково присутній своєрідний Іванко-дурник (і немає значення, чи це реальна істота, чи казковий або ж літературний герой, чи тварина). Недоумкуватий персонаж, безпосередній та наївний, сприймає все за чисту монету, але чомусь, як і в казці, виявляється розумнішими за підступних супротивників, обводить їх навколо пальця. Це ще раз доводить близькість анекдоту до традиційного фольклору, його герої нагадують казкових, але існують в інших, сучасних, реаліях.

Дитячий анекдот, як і анекдот узагалі, слугує, на думку психологів, уособленню й символічному вирішенню актуальних протиріч. Для дітей найбільш значущими є такі протиріччя та переживання, що знаходять вираження в анекдоті: страхи (смерті, падіння з високого поверху тощо), конфлікти, засвоєння соціальних норм, компетентності (мотив Незайки) й підліткове подолання засвоєних раніше норм (Вовочка).

Анекдоти, які побутують у дитячому середовищі, є одним із жанрів фольклору, що найближче стоїть до казки. Це виявляється перш за все у формальній схожості (казкові герої, останнє слово за головним персонажем, подібність сюжетів тощо). Однак діти не зачаровуються анекдотом, як колись казкою. Вони добре розуміють, що це - несерйозне, другосортне. Можна сказати, що, потрапивши в анекдот, персонажі казок перетворюються в об'єкти висміювання. Дитина дорослішає, і анекдоти допомагають звільнитися їй від «казкового», наївного сприйняття світу, сприяють розвитку дитячої свідомості.

Дорослим варто знати, які анекдоти слухають і розповідають їхні діти. Це допоможе не тільки встановити дружній контакт зі своєю дитиною, а й орієнтуватися в її проблемах, виявити рівень розвитку мислення та мовлення, ступінь сформованості почуття гумору, по-новому поглянути на світ дорослих. І врешті-решт, дитячий анекдот - це просто смішно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса / Е. А. Костюхин. - М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987.-269 с.
2. Лурье М. Л. О детском современном анекдоте / М. Л. Лурье // Традиционная культура и мир детства: Материалы международной конференции «XI Виноградовские чтения». - Ч. 3. - Ульяновск, 1998. - С. 53-58.
3. Романенко Ю. М. Онтология анекдота / Ю. М. Романенко // Метафизические исследования. - Вып. 9. - СПб., 1999. - С. 111-118.
4. Словарь литературоведческих терминов. - М. : Просвещение, 1974. - 514 с.

РОМАН М. ТА С. ДЯЧЕНКІВ «РИТУАЛ» : ІНАКШІСТЬ ЯК ШЛЯХ ДО ВІДЧУЖЕНОСТІ

На прикладі роману М. та С. Дяченків «Ритуал» розглядаються поняття інакшості, чужості та самотності, ідентичності, а також інакшості, що призводить до відчуженості через призму ініціації як духовного шляху та ритуалу як дотримання традицій. В «Ритуалі» актуальним залишається питання пізнання чужинця/іншого в самому собі.

Ключові слова: *інший, чужий, ідентичність, ініціація, ритуал.*

На примере романа М. и С. Дяченко «Ритуал» рассматриваются понятия инаковости, чужести и одиночества, идентичности, а также инаковости, что приводит к отчужденности через призму инициации как духовного пути и ритуала как соблюдения традиций. В «Ритуале» актуальным остается вопрос познания чужака/другого в самом себе.

Ключевые слова: *другой, чужой, идентичность, инициация, ритуал.*

Analyzing a novel «Ritual» by M. and S. Dyachenko, the author focuses on such concepts as otherness, alienation and loneliness, identity and otherness that leads to alienation in the light of the spiritual path of initiation and a ritual as the traditions. The problem in «Ritual» of coherence stranger/other in ourselves remains to be actual.

Key words: *the other, the stranger, identity, initiation, a ritual.*

У сучасному світі для людини все більше стає актуальним відчуття *інакшості, чужості, самотності*. З різних причин. Можливо, саме тому дослідження Ю. Кристєвої «Самі собі чужі» отримало відгук у читачів, надихнуло на нові дослідження та інтерпретації науковців різних країн. У самозаперечному світі глобалізму, який, з одного боку, надає багато можливостей для прояву індивідуалізму, а, з іншого, той прояв стирає/нівелює, людина ще глибше відчуває самотність і непотрібність, розгубленість і загубленість.

Чужинець/інший у Ю. Кристєвої має багато різних проявів, хоч, на сьогодні, цей список можна ще доповнювати. Але головна теза про те, що «чужинець живе в нас» [4, с. 7], досі залишається **актуальною**. Цьому підтвердженням є великий масив художніх творів, які часто постають дзеркалом суспільних психологічних проблем. У багатьох письменників питання *чужості/інакшості* є сьогодні пріоритетним і важливим для вирішення. На питанні міфологічного дискурсу в романі Дяченків зосереджувалася, приміром, С. Хороб [5]. Але саме аспект *чужості/інакшості* є недослідженим у «Ритуалі» та малодослідженим в українській сучасній дитячій літературі взагалі, що і стало **метою** нашої наукової розвідки. Він часто зустрічається у творах для підлітків і про них, які чутливо/хворобливо реагують на власну інакшість/особливість у суспільстві. Вони - у пошуку самих себе: свого місця, своєї ролі, унікальності. Герої таких творів найбільше не хочуть бути такими як більшість (тобто сірими й непомітними), але прагнуть того, що й усі - любові. Про таких юнок і юнаків - більшість творів М. та С. Дяченків.

«Ритуал» («чарівний роман для юнацтва», як його визначили самі автори) - саме такий твір - про *чужість, інакшість та самотність* головних героїв. Але книга Дяченків дещо відрізняється від сучасної урбаністичної прози для підлітків, в яких ті відчайдушно пробують здолати *відчуженість* і в самому собі, й у суспільстві. Роман «Ритуал» про інше - про *інакшість*, яка призводить до *відчуженості*.

Центральним питанням роману є *виконання ритуалу* - вірність традиціям роду у світі драконів, людей та морських чудовиськ. Наприклад, ініціація молодого дракона вимагала викрадення та поїдання «царственої здобичі» - принцеси/князівни/королівни, що називалося «промислом»; молодого принца - у здійсненні подвигу, приміром, визволення принцеси з полону дракона; морського чудовиська - в поїданні жертви-жінки, прикутої до скелі. Але наймолодше покоління ігоєдставши цих родів відступає від давніх звичаїв, тим самим позиціонує себе *іншими/чужими*. Останній нащадок драконів Арм-Анн вирішує виконати «промисел» лише формально, нікого не вбиваючи; принц Остін так само символічно перемагає в битві дракона, який піддається і лише вдає переможеного; а правнук морського чудовиська Юкки не з'їдає своєї жертви і не вбиває дракона-захисника, вражений саможертвистією останнього. Ці троє нащадків справді «інші» й тому є ганьбою для своїх родів: з погляду традиції, дракон і морське чудовисько проявляють слабкість через жалість/сгтгівчуття, а принц, навпаки, слабкість через жорстокість. Отже, маємо дві взаємо-обернені традиції, де те, що є прийнятним для одних, є

неприйнятним для інших. У цьому розумінні, в дракона більше людського, ніж хижого/тваринного, а в людини Остіна - навпаки. Це і робить їх *чужими/іншими* для свого оточення. Таким чином, автори ставлять питання: що ж насправді визначає людину - форма/подоба чи її зміст/сутність? Визначальною рисою *іншого* у творі є самовизначеність, пошук власного шляху, особистий вибір. *Інший* тому і стає *чужим*, що він робить вибір. Дракон, приміром, підсвідомо мріє про людське життя, а принцеса Юта виявляє бажання стати драконом. І це рішення не є спонтанним, до нього вони ідуть, еволюціонуючи.

У родині вогнедишних драконів-перевертнів народився *Інший* - «загибель роду», «квола галузка», сирота без матері, без братів, потрібних для двоюбою (ще одного ритуалу), а потім і без батька. Малого Арм-Анна виховував дід, який «навчав його й карав» [1, с. 73]. Визначальну роль у формуванні хлопчика/дракона відіграло «чарівне дзеркало» (сучасний аналог телевізора!), яке «показувало хлопчикові картини чужого життя» людей [с. 72]. «Можливо, саме дзеркало колись скалічило його драконячу суть...» [1, с. 74]. Ідентичність Арм-Анна, таким чином, не відбулася, він несвідомо відкидає традиції свого роду і усвідомлює себе людиною, тим більше, що за своєю природою рід драконів зображений у романі андрогінним - драконо-людиною, який то набирає подоби дракона, щоб виконати усі його функції, то перетворюється на людину, коли повертається у свій замок для відпочинку. Зважаючи на обставини формування особистості Армана, в ньому домінувала частка людського, яка, можна припустити, якраз і допомогла йому здійснити найбільший подвиг у роду та вижити.

Не виправдавши сподівань діда, Арм-Анна спочатку стає *чужим* для нього, а потім, по його смерті, для світ;/взагалі. Молодий дракон змирився, прийняв ситуацію, але обов'язок перед родом не давав спокою, адже «предки його були усе ж рабами Закону, й несли своє рабство з радістю, і вважали його привілеєм» [1, с. 33]. Тому він приймає врешті рішення виконати ритуал, але умовно, нікого не вбиваючи. Та йому не щастить втілити добре обдуманий план: замість красуні-принцеси Май він помилково викрадає *Іншу* - її старшу сестру Юту. Двоє *інших* в одному замку вічна-віч - це неабияке випробування.

Власну *інакшість* принцеса Юта відчула ще в дитинстві, коли оточення насміхалося з її негарної зовнішності та норовливого «хлопчачого» характеру. Дівчина комплексувала з цього приводу, стан пригніченості, відкинутості, самотності й зайвості/*чужості* штовхав її на втечу з рідного дому, особливо після випадково підслуханих слів матері: «[...] До її лица, до її фігури - та ще й кепський характер, дратівливість і впертість... Мушу глянути правді у вічі - вона ніколи не вийде заміж» [1, с. 14-15]. У патріархальному суспільстві це звучало як вирок. Юта вирішує втекти від ненависної їй ситуації, тим більше, що такі думки вже давно вирували в її голові: «Це була її улюблена гра - В-Те-Що-Я-Йду-Назавжди» [1, с. 15]. Але сильна й вольова натура дівчини не могла так легко здатися, бо іншою стороною її *інакшості* були «маскулінні» риси впертості, гордості, неабиякого

розуму і винахідливості, витривалості, принциповості й чесності. Й це не дивно, адже на її раннє формування вплинуло те, що вона виростала в товаристві хлопчиків, для яких була лідером і проводирем. Таку вольову особистість автори наділили оптимістичною рисою життєвого самовідтворення: у критичний момент вона володіла здатністю побачити у негативному позитивне: «Так, тисяча горгулій, її ніс і справді схожий на шило, однак, любі мої, він здатен розрізняти запахи п'яти сортів троянд, не кажучи вже про сир та м'ясні підливи! А для очей не величина має значення, а пильність...» [1, с. 15-16]. Але самодостатність принцеси Юти була неприйнятною для жінки патріархального суспільства, й отже, лише підкреслювала її *чужість/зайвість* у ньому. Та саме ці риси її індивідуальності допомагають вижити у складних умовах полону, пізнати інший світ, відкрити в собі приховані бажання, знайти справжнє кохання.

Варто також звернутися до такої особливості формування рис *чужості* персонажа, як «втрата матері». Ю. Кристева, зокрема, вказує на вирішальну роль матері для *чужого*, особливо коли стосунки з нею не склалися, коли матір «його не розуміла», коли вигнанець стає чужим для своєї матері» [4, с. 11]. Якщо Арман був відлучений від матері фізично (зразу після народження) й не пам'ятає її взагалі, то Юта позбавлена материнської підтримки через нерозуміння. Навіть більше, можна припустити, що королева-матір інтуїтивно-символічно передбачила долю жертви для своєї доньки: «[...] Мати вишивала фрагмент легенди про викрадання дівчини драконом» [1, с. 14].

Потрапивши в полон, принцеса Юта не здається, а починає «захоплювати/завойовувати» чужий простір, вона не просто шукає вихід із замку для втечі, вона, як істинний *чужинець*, спрагла пізнання нового. Дівчина вирішила розшифрувати давнє пророцтво драконів. «Азартно пританцьовуючи, Юта з насолодою поринула в дослідження» [1, с. 60] древнього діалекту драконячої мови, якого не знав навіть Арман. Цікавість, наполегливість та віра в себе приносять довгоочікувані плоди - дівчина розшифровує пророцтво, в якому розповідається про долю Армана - останнього, двісті першого, нащадка з драконячого роду. Відчуття перемоги над собою і над чужим світом приносить задоволення й утвердження у власній потребі цьому світу, який поступово із *чужого* стає *своїм*. Чим більше принцеса пізнає його, тим чіткіше починає бачити *чужого/іншого* в собі, приймати його цінності, бажати самій стати його часткою: «Армане... Тепер я розумію... Я помилково народилася серед людей... Я повинна була... Народитися серед драконів...» [1, с. 179]. Таким чином, Юта, покинувши світ людей, в якому була *чужою*, знаходить світ драконів, який стає для неї близьким. У цьому *іншому*, маловідомому для неї світі вона шукає власну ідентичність, і виявляє, що її маскулінність як *чужість* не є такою у світі драконів-перевертнів.

Але випробування, звісно, міняють головних героїв, які знаходять один в одного внутрішню, душевну співзвучність і взаємні почуття. Після знакової події - польоту на драконі як символічному процесі ініціації - «Юта-до-польоту здавалася тепер

Юті-після-польоту іншою, якоюсь незнайомою людиною» [1, с. 174]. Дівчина «майже забула своє ім'я» [1, с. 174], таким сильним на неї був вплив чужої традиції. Авторі роману неодноразово підкреслюють, що вона «стала геть іншою людиною» [1, с. 176]. Але і на молодого дракона це мало не менший вплив. «І зараз, скоряючись раптовому натхненню, він несподівано побачив небо й землю очима принцеси Юти. Він побачив, і радісне зворушення замалом не вивергло з його горлянки стовп полум'я» [1, с. 173]. Таким чином, два *чужих* світи знаходять точки дотику після того, як пізнають *чужинця/іншого* в самому собі, а «розпізнаючи його в собі, ми позбавляємо себе можливості ненавидіти його як такого», - вважала Ю. Кристева [4, с. 7].

У даному випадку можна говорити і про часткове «злиття» з боку Юти, яке ґрунтувалося на закоріненості через діяльність (прив'язка до справи - перекладу древніх текстів) та пристрасть (прив'язка до особи - кохання до Армана). Дівчина була готова розчинитися в новій дійсності, щоб, за Ю. Кристеву, «втамувати цю лють, це палання любові й ненависті, і знайти сили встояти» [4, с. 17]. Але варто зазначити, що «злиття» у стосунках з Арманом не проходить через стадію «Я роблю те, чого хоче *хтось*, але це аж ніяк не «я»...», яку виділяє авторка книги «Самі собі чужі» [4, с. 16]. Юта відвойовує собі право в Армана робити те, що хочеться *їй* шляхом ігнорування заборон, і з часом виявляє, що воно подобається і йому. Проходження цієї стадії чітко проглядається пізніше, у стосунках з королем Остіном.

Дяченки на прикладі образу принцеси Юти тему *чужості розширюють*: вона *інша*, а отже, і *чужа*, по-перше, в сім'ї та рідному королівстві; по-друге, у світі драконів; по-третє, для свого чоловіка та його королівства. Оскільки Арман вирішує за Юту, що їй буде краще серед людей, і жертвує своєю любов'ю, реалізовується інший сценарій принцесиної долі. Дракон робить усе для того, щоби принц Остін пішов визволяти принцесу, переміг його у двобої, визволив Юту з полону, одружився з нею й став королем. З формальної точки зору ритуалу було дотримано: і з боку дракона, і з боку людей.

Давня, ще дитяча любов Юти до вродливого принца нарешті знаходить свою реалізацію. Дівчина в стані ейфорії: відчувається щасливою серед людей, поряд з коханим чоловіком, але до тієї пори, поки притлумлює власне ество, йде на поступки. Але перші ж прояви її *інакшості*, слова правди, руйнують «ідилію»: від неї відвертається чоловік, придворні, залишаючи її в повній ізоляції, приниженні та нехтуванні. У процесі самоаналізу королева Юта доходить висновку, що «вона зрадила Армана» і за це «поплатилася», бо можливо, «все це було лише випробуванням», яке вона не витримала? [1, с. 248], «Арман хотів їй щастя. Він улаштував їй щастя... Як міг. Через утрату... та тільки людина, що лігала на драконі, не може жити згідно з палацовими Ритуалами. / Умре з нудьги» [1, с. 249]. Суспільство знову не прийняло її, але цього разу все доходить до крайньої точки: *інша* стає не просто *чужою*, а ворогом, «якого слід було нищити» [4, с. 8]. Щоб позбутися дружини,

король шляхом таємної змови вирішує віддати її на з'їдання морському чудовиську. Отже, Юті знову пропонується роль жертви в ритуалі, але цього разу не викрадання, а пожирання. Їй страшно, але після стількох пограничних станів, через які вона пройшла, жінка байдуже до всього. В останні хвилини свого життя Юта згадує Армана, бо «у її короткому безталанному житті був маяк, запалений заради життя дракона...» [1, с. 270].

Юта проходить власний шлях випробувань. І її *інакшість* проявляється в тому, що вона не відчуває себе жертвою, як це мало би бути згідно з традицією/ритуалом. Оскільки дівчина була *чужою* в рідному домі, то це відчуття поза ним її не дивує, навпаки, в чужому середовищі її психологічний стан стабілізується, бо досягає природної гармонійності: *чужість* зовнішня зливається із *чужістю* внутрішньою й не створює конфлікту, в якому вона перебувала раніше. Тому в полоні вона стає сильною й вільною духовно. Психічний злам Юти відбувається тоді, коли вона розуміє усю бутафорність суспільної моралі, а також втрату справжнього кохання. Після усвідомлення краху власних ідеалів, вона втрачає сенс життя й стимул до боротьби. Лише поява дракона у двобої пробуджує у ній єдине бажання - врятувати коханого. Таким чином, Юта своїм рішенням приносить добровільну жертву. У Дяченків взаємна безкорислива жертва Армана та Юти винагороджується - вони залишаються живими і духовно переродженими: «Розпростертий на піску чоловік дивився на жінку, прикуту до скелі. У промінні високого сонця вона була нестерпно прекрасна» [1, с. 280]. Це було ще одним підтвердженням того, що «найвища ініціація», як вважав Дж. Кемпбел, «полягає в тому, що Бог є любов» [3, с. 154].

Інакшість Армана, проявляється також у тому, що він єдиний у своєму роді зумів пройти повний цикл ініціації: випробування, символічна смерть (перехід через світ померлих), остаточне перетворення через пізнання мудрості. Як слушно зазначив Дж. Кемпбел, «подорож у країну випробувань є лише початком довгого і справді небезпечного шляху завоювань і просвітлень ініціації» [3, с. 112]. Оскільки «залишити все як є - означає приректи себе на довгу смерть від туги» за коханою Ютою [1, с. 225], Арман вирушає в небезпечну подорож, з якої не повертався жодний сміливець. Головний герой проходить через фізичне виснаження, спрагу й голод, безсоння, галюцинації/видіння, що могли довести до божевілля та ін. Але про свою особливість/інакшість дракон дізнається від Того, Що Дивиться Зі Склі, який пам'ятав Прадракона молодим, схожим на нього. «Він був першим у роду, я ж - останній, - пояснює Арман, а це означає «кільце», тобто «коло замкнулося», бо «перший - це останній і є» [1, с. 237]. У «Ритуалі» послідовність традиційних випробувань не дотримана: якщо *першим* можна вважати переліт через море, то *друге* випробування - подорож лабіринтами гірських печер - накладається на «символічну смерть» (перебування в царстві мертвих та вихід з нього). Відомо, що печера (гроті, лабіринти) «була водночас театром посвячень і місцем поховання померлих» [2, с. 253]. Традиційно Арман мав подолати довгий шлях у цілковитій

темряві («космічна ніч») серед тіней померлих (Тих, Що Дивляться) після того, як Той (Володар підземного світу) дасть свій дозвіл. *Третє* випробування холодом стає найважчим, саме цей рубіж (переліт через крижані гори) не зумів подолати ніхто із синів вогню. Опісля дракон потрапляє в давно омріяний рай - сонячну пустелю: «У нього з'явилося неясне відчуття, що він повернувся додому» [1, с. 251]. Спочатку Арман долає водну стихію/пустелю як перехід в інший світ, дорогу в потойбіччя, згодом вогню стихію/пустелю як шлях до головної «мети» - дому Прадаракона (згаслий вулкан), в якому має відбутися головне таїнство - переродження неофіта в мудреця. Свій процес посвячення Арман розпочинає з молитви-звернення до Першопредка, далі - виверження власного вогню у мертвий вулкан як вдихання нового життя та входження в іншу реальність. Він отримує одкровення метафізичного плану і «народжується для способу буття, який дарує можливість знання, свідомості, мудрості», тобто стає *тим, хто знає* [2, с. 274]. Але процес ініціації, за М. Іліаде, передбачає ще дві речі: по-перше, це вбивство/дуель/поєдинок і, по-друге, повернення героя. У даному випадку, в Армана є дві домівки: одна - та, в якій народився й виріс (фізична, замок), друга - та, до якої летів (духовна, вулкан). Таким чином, *четверте* випробування (поєдинок з морським чудовиськом Юккою) відбувається не до, а після духовного дорослішання. Арман покидає знайдений рай, «колиску предків», щоб ціною власного життя врятувати кохану Юту, оскільки «героїчна дуель - це жертвопринесення» [2, с. 278].

«Остання битва» як символ протистояння у романі відбувається на кількох рівнях: 1) на рівні фізичного поєдинку - між драконом та морським чудовиськом; 2) на моральному рівні - між зрадою, жорстокістю короля Остіна та обдуреним народом; 3) на рівні ідейному - між *іншими/чужими* (Юта, Арман) та суспільством. На усіх рівнях протистояння передбачає зіткнення з *чужим/ворогом*: для Армана - це Юкка, для Остіна - його піддані, для Юти й Армана - це суспільство, в якому для *інших* немає місця, для якого навіть після трагічних подій вони залишаються *чужими*,

незрозумілими, а тому небезпечними. «Остання битва» в «Ритуалі» не стає крайньою в традиційному розумінні через відсутність смертей, але є однією із можливостей катарсису і перетворення у процесі ініціації. Для дракона це не ритуальне вбивство, а шанс врятувати життя коханій людині, що знову ставить його у ряд *інших*. Арман вижив у нерівному бою, хоч і не зміг вбити суперника. Таким чином, автори зміщують акцент у площину психологічного двобою, в якому дракон виявився сильнішим: його саможертвність, наполегливість і мужність доведені до крайньої межі, за якою лише смерть, вражають суперника: «Цей божевільний ішов до кінця. Не лютує вела його - щось більше, ніж лютує, величезне й чудовиську недоступне. І, зрозумівши це, нащадок Юкки уперше в житті злякався. / Не дракона - дракон здихав. Злякався того, що рухало ним. Того, що перетворило страх смерті - святий, всевладний страх - на посміховисько» [1, с. 277-278]. Отже, для Юкки - це пізнання того, що є щось інше, невидиме, яке сильніше від фізичної сили. Для народу - це можливість побачити справжнє обличчя короля. Для Остіна - зрозуміти просту істину, що «все таємне колись стає явним» і через покавання (або покарання) отримати прощення.

Отже, Дяченки у «Ритуалі» показали, як молоде покоління в нових умовах стає відступниками, тобто *чужими*. Шлях від *іншого* до *чужого* пролягає через добровільний особистий вибір. Якщо ж відступництво дракона та морського чудовиська наближає їх до загальнолюдських моральних цінностей, то короля Остіна, навпаки, віддаляє від них. Автори протиставляють два світи - людей та міфічних істот - і ставлять перед читачем питання: то що ж визначає людину - її форма чи духовне наповнення? її егоїстичні бажання чи моральний вибір? Пошуки власної ідентичності *інших* також робить їх *чужими*, бо їхні батьки йшли шляхом дотримання ритуалів, а це означало, що за них вже давно був зроблений вибір предками. З іншого боку, в романі актуальним залишається питання пізнання *чужинця/іншого* в самому собі: той, хто пізнав, перестає ненавидіти його як такого, тобто ступає на шлях любові й розуміння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дяченки М. та С. Ритуал / Марина та Сергій Дяченки ; [пер. з рос. Л. Люлика]. - К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2006. - 280 с.
2. Еліаде М. Священство і мирське; Міфи, сновидіння і містериї; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство і культурні уподобання/ Мірча Еліаде ; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. - К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. - 592 с.
3. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл ; [пер. с англ.]. - М.: «Рефл-бук», «АСТ», К.: «Ваклер», 1997. - 383 с.
4. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева ; [пер. з фр. З. Борисюк]. - К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. - 262 с.
5. Хороб С. Міфологічний дискурс роману Марини та Сергія Дяченків «Ритуал» / Соломія Хороб // Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. - Вип. 4. - Рівне: Дятлик М., 2013. - С. 191-196.

ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОЇ ДЕГРАДАЦІЇ ПІДЛІТКІВ У РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША «ПОКЛОНІННЯ ЯЩІРЦІ»

У статті досліджуються причини моральної деградації головних героїв роману Я. Дереша «Поклоніння ящірці» з точки зору соціальної та морально-етичної проблематики й простежується двоїстість їхнього внутрішнього світу. Автор доводить, що у творі вимальовується модель поведінки сучасної молоді, котра найчастіше підлягає критиці.

Ключові слова: мораль, етика, духовність, бездуховність, моральна деградація.

В статье исследуются причины моральной деградации главных героев романа Л. Дереша «Поклонение ящерице» с точки зрения социальной и морально-этической проблематики и прослеживается двойственность их внутреннего мира. Автор приходит к выводу, что в произведении описана модель поведения современной молодежи, которая чаще всего критикуется.

Ключевые слова: мораль, этика, духовность, бездуховность, моральная деградация.

The article investigates the reasons of moral degradation of the main characters of the novel of L. Deresh "Worship a lizard" from the point of view of social and moral and ethical problems and retraces the duality of their inner world. The author proves that the work depicts a model of the modern youth's behavior which most often is a subject to criticism.

Key words: morals, ethics, spirituality, inspirituality, moral degradation.

Сучасна дитяча література відзначається новими тенденціями в змалюванні світу дітей та підлітків. Зокрема, на сторінках її текстів активно порушуються проблеми, котрі співзвучні з часом написання та до яких ще донедавна не наважувалися звертатися як науковці, так і письменники. Хоча слід відзначити й певну тенденційність, зумовлену консерватизмом та зміною соціокультурного й соціополітичного впливів. А найголовнішою рисою літератури XXI століття є показ неприхованого: того, що руйнує душі підлітків, змушує їх ставати обділеними та акцентувати увагу на собі не завжди гуманними способами. Їхнє життя творить соціум, і саме він повинен називатися відверто.

У цілому, нині відзначається потреба детального та критичного вивчення літератури для підлітків, котра б відкрила перед читачами здатність до самопізнання, вироблення власних емоцій, хоча й має вона багато прогалин як на рівні стилістики, так і жанру. Саме твори сучасних авторів (Галини Малик, Василя Кожелянко, Марини та Сергія Дяченків, Дзвінки Матіяш, Марини Соколян, Марини Павленко, Олександри Погребінської, Любка Дереша тощо) пропонують осмислення проблеми непростого для сучасників етапу життя, усвідомлення підлітка в ньому, котрий постійно знаходиться на протистоянні добра і зла. Літературні надбання цих молодих письменників підкреслюють, що підліткова література нині докорінно змінилася, оскільки більшість тем (моделі поведінки з батьками, стосунки між старшими й молодшими, відстороненість соціуму, рання дорослість дітей тощо) вирвали літературу із рамок

колишніх обмежень та поставили перед сучасним молодим поколінням потребу бачити все в реальності для того, щоб уміти вибирати, уникати подібного, або ж не залишатись самотніми в ситуаціях, котрі змушують їх удаватись до жорстокості, наркотиків та алкоголю.

Усе це засвідчує актуальність порушеної проблеми, адже нам, дорослим, не варто все засуджувати, орієнтуючись при цьому на власний досвід та колишні зразки й моделі поведінки, оскільки ми не маємо стояти осторонь сучасних видозмін у світі та літературі як дзеркального відтворення реальної прогресії. Саме тому підтримуємо думку М. Кіяновської про те, що «особливості дитячого сприйняття часом радикально змінилися», і тому для дітей важливо не просто самостійно оцінювати інформацію з соціальних мереж, форумів, телевізійного перегляду, а важливо «говорити про речі чесно, щиро, нічого не спрощуючи» [5, с. 5].

Твори сучасної української літератури називають альтернативою розвитку нового покоління, адже вони спрямовані на формування аналітично мислячого читача. Підтвердженням такої думки є позиція Н. Зборовської, котра, аналізуючи активне поширення масової літератури, наголошує на її «порожності, доки її не введено в живу культурну практику» [3, с. 4], а її наповнення вбачає в нових «зацікавлюючих історіях», котрі наявні в прозі Любка Дереша та інших.

Не залишають поза увагою дослідники й моральні аспекти обраного нами твору. Зокрема, К. Миц наголошує, що саме ця загальнолюдська категорія «відбиває усталені потреби людського співжиття і відносин» [7, с. 1], однак при цьому письменники

намагаються не висловлювати власної оцінки, ніби навмисне пропонують читачеві зробити висновок про духовну, антидуховну чи бездуховну його наповненість. На думку Б. Логвиненка, така актуальність проблем підлітків і деталізація їхнього світу зумовлена саме тим, що «твір написаний неповнолітнім», що сприяє такій чіткості у відтворенні «атмосфери дитячості» [6, с. 1]. Не кожному дорослому вдається повернутись до певного вікового сприйняття проблем, а натомість - увесь зміст передається шляхом чіткого осмислення з позицій свідомої людини. А в Любка Дереша, на щастя, ще цей процес є досить неконтрольованим, адже атмосфера передається буквально, навіть конкретизується мовою і стилем спілкування сучасних підлітків.

М. Карасьов пов'язує причини моральної деградації підлітків як із соціальними тенденціями: «відсутності у молодих людей життєвих орієнтирів», так і через «саму психологію підлітка» [4, с. 1]. Вивчаючи нові світоглядні орієнтири в сучасній літературі та «право на аморальність» О. Горелик та О. Стусенко називають «творчу інтенцію Дереша (...) як інтенцію кардинально нового національного світогляду» [1, с. 168] та вказують на інтертекстуальні зв'язки творів автора із Достоевським та Лафкрафтом.

Отже, така неоднозначність позицій дослідників перекоонує, що творчість сучасного молодого автора Л. Дереша на сьогодні не вповні осмислена науковцями, і саме тому виникає потреба її детального вивчення саме з точки зору моральної наповненості змісту.

Мета статті: визначити причини моральної деградації головних героїв роману Л. Дереша «Поклоніння ящірці» з точки зору соціальної та морально-етичної проблематики та простежити двоїстість їхнього внутрішнього світу.

У процесі осмислення творчості будь-якого письменника важливими виступають його світоглядні установки, моральні орієнтири, духовні позиції, адже саме вони є регуляторами людської поведінки й визначають систему цінностей. Так, в одному зі своїх інтерв'ю Любка Дереш підкреслив, що в сучасному житті можна виокремити два типи моралі: «світську» і «трансцендентну». Перша, базується на загальнолюдських переконаннях, а друга - абсолютно не пов'язана з навколишнім світом - «це діалог із Творцем» [2, с. 76]. Щодо ролі родини в його житті, то автор «не погоджується на формальні стосунки з батьками» тому, що «хочеться спілкуватись із тим живим, яке у них є. Це «я», яке є в кожному з нас» [2, с. 80]. Однак наступна думка Л. Дереша несе в собі двоїстість його мислення, що згодом буде цілком відчутне в позиції одного з персонажів роману «Поклоніння ящірці»: «зсередины я маю повноту, але це моє уявлення про повноту є хибним» [2, с. 90]. Як бачимо, ставлення письменника до власного «Я» представлене специфічно та неоднозначно, оскільки спроби пояснити цей світ не тільки ілюструються за допомогою художніх засобів, які дзеркально відображають його свідомість, а й авторським моралізаторством.

Роман «Поклоніння ящірці» - молодіжна пригодницька історія, котра викликає все більше дискусій у колах літературознавців і звичайних читачів.

В основі статті буде сконцентровано увагу на аналізі двох типів характеристик персонажів роману: соціальний та морально-етичний, котрі розкривають духовну наповненість підлітків. Зокрема, наближеним до авторського «Я» є образ Міська Кривавича - студента, котрий приїздить до провінційного містечка Мідні Буки на канікули, щоб розважитися зі своїми друзями. Уже з перших сторінок твору чітко простежується невизначеність його позицій, адже: «За час, поки ми троє еволюціонували (чи деградували - залежно від точки зору), постійно зазнавали утисків зі сторони Феді, його пса та його бравой команди» [2, с. 5]. Цілком об'єктивною є позиція Міська й стосовно Дзвінки та Гладкого Хіппі: він називає їх єдиними справжніми друзями, хоч і клятимися індивідуалістами й паскудними неформалами та схвалює їхні уподобання: «ми хоч і покидьки, зате з музичною освітою» [2, с. 30]. Здавалося б, неординарні загадкові галицькі постмодерністи, які обожають авангардово-абстрактну музику (і парадоксально: не можуть повторити її через хвилину!), не менше дивують протягом усього розгортання сюжету. Закцентуймо увагу на звертанні Гладкого Хіппі: «Слухайте, хлоп'ята, - а як ви далі жити збираєтесь?» [2, с. 30], на що у відповідь від Дзвінки почув: «Ну, я, наприклад, тепер уже точно наброблю «коктейлів Молотова» і закидаю нашу школу» [2, с. 30]. Та насправді виявляється, що Гладкого Хіппі, Дзвінку, Міська турбувало лише одне: як вони будуть існувати в Мідних Буках під час літніх канікул. І найжахливішими з точки зору моралі стали, промовлені Дзвінкою, слова про те, що Федю треба вбити. Такий вердикт дівчини було винесено не випадково. Коли Дзвінка, Хіппі та Місько прямували лісом до Місячного озера, тоді й поділилася дівчина сокровеним: Федя Круговий та Серий Косий намагалися зблизити її під час перерви в школі. На щастя, Гладкий Хіппі порятував Дзвінку, через що й потрапив, внаслідок побиття, до реанімації (зауважимо, ніхто не знав про «подвиг» хлопця до певного моменту). Після почутого від коханої дівчини Місько відчув, як йому на якусь мить теж, як і Дзвінці, захотілося виплакати, щоб відчутти «чудесний душевний катарсис» [2, с. 83]. Тож, саме цей момент потреби в духовному очищенні свідчить про здатність хлопця до щирого співчуття та підтримки близькій людині, котра врятована від ганебних рук агресивних однолітків. Особливу повагу викликає альтруїстичний вчинок Гладкого Хіппі, котрий проявив себе справжнім чоловіком, хоча й поніс за це тяжке фізичне покарання. Однак згодом, застосований автором прийом контрасту, котрий цілком притаманний зображенню персонажів роману Любка Дереша «Поклоніння ящірці», розкриває перед нами строкатість і непередбачуваність дій, думок, явищ того ж самого Міська. Підтвердженням цієї позиції виступають наступні «високі» і водночас «брутальні» його думки. Згадаймо, хоча б про катарсис душі і, навпаки, бажання розправитися з Федькою: «Я й справді зовсім не проти вбити ту суку (уявно, звісно ж, тільки уявно. Пам'ятаємо: це тільки підліткова ненависть). Просто я надто добрий для такого» [2, с. 88]. Важливими також є монологічні деталі, котрі підсилюють контрастність: «Ні, вирішив я, нічого робити я не буду; якщо

подумати, це ж узагалі абсурдно! Нічого не робитиму, а навіть спробую відгово...» [2, с. 89] або «І знаєте, чого я злякався? Тону. Такого, ніби я вже це зробив, і, можливо, не раз...Інколи я лякаюся самого себе. Лякаюся того, що є в мені всередині» [2, с. 89]. Тож, така роздвоєність молодого «я» свідчить про його непередбачуваність, а особливо під час неконтрольованої ситуації, де немає можливості розкрити справжню домінуючу сутність людини. Саме з цим поки що борється Місько та, на жаль, поступається обставинам, щоб довести Дзвінці «свою крутизну» [2, с. 83]. І саме тому подальші епізоди твору детально й динамічно, а головне - з «присмаком» гостроти дозволяють простежити вже згадувану дослідниками твору еволюцію (чи деградацію персонажів).

Не можна не сказати і про те, що Л. Дереш влучно й оригінально застосовує портретну характеристику Міська, вплітаючи й оцінку зовнішності Дзвінки та Гладкого Хіппі самим головним героєм (Міськом) одразу після спланованих дій стосовно «ліквідації» Феді: «Хворобливо бліде обличчя. Шкіра матінки, подумав я. Рухливий рот і губи, завше такі, ніби я вже три дні як утопився. Синювато-фіолетсві. Це, кажуть, від батька...У кожного з нас блакитні очі, подумалося раптом. У Гладкого Хіппі - шалений кобальт, нічим не стримувана переможна синь, берлінська лазур зими 1941-го ... Дзвінка? М'який, глибокий відтінок. Як небо під час бабиного літа в погожій листопаді. Добрий колір» [2, с. 118].

Варто зацентувати увагу на тому, що саме в шостому розділі довідуємося як про зовнішні риси, так і про внутрішній стан героїв. Чим далі, тим персонажі роману все ближче до мети - вбивства Феді Кругового, задля ліквідації страху бути подоланим своїм супротивником: «... відколи запізнав Федю, єдиною реакцією у відповідь на страх стало бажання якнайшвидше то зробити. Просто щоби відчути, як це - замочити свого найлютішого ворога...Замочити і вийти сухим, і забути, що таке гівно, як Федя, колись топгало Божу землю галицьку» [2, с. 118]. Саме таке антилюдське бажання свідчить про хворобливість психіки підлітків, котрі не тільки не мають іншого варіанту боротьби із власним страхом, а ще й при цьому оцінюють таке рішення як норму, котра дозволяє позбавлятися в такий спосіб від будь-яких перешкод, навіть ціною людського життя. Та найстрашнішим є легка перспектива подальшого життя, позбавлена докорів сумління, духовності та загальнолюдських істин.

Окреслюючи образ Дзвінки, цілком зрозуміло, що рушійною силою у скоєнні злочину стало її прохання - вбити, яке й було здійснено нею та обома її друзями - Гладким Хіппі та Міськом. Останні картини розправи викликають рівнозначне співчуття до всіх героїв роману. Попри те, що образ Феді виступає на противагу іншим як жорстокий, цинічний і ненависний (у жодному з епізодів немає й натяку на якісь хоч опосередковані добрі наміри хлопця), все ж таки розв'язка твору ще більше насторожує: вчинок Дзвінки, Хіппі та Міська виправдати не можна! Вони обрали статус морально-деградованих особистостей: «Я думав, як же воно все-таки легко: ставати поганим. Та хіба ми дійсно були

поганими дітьми?...» [2, с. 172], а далі знову контраст: «Ми вбили й нічого не відчули. Покоління байдужих. Покоління пофігістів. Але то тільки зовні. Всередині муру ми існуємо, ба навіть живемо. Чи я шкодую за накоєним? Ні. Мене це абсолютно не гребе» [2, с. 173].

Отже, такий поріг байдужості до людей примушує сучасних дослідників замислитись над проблемою антидуховності майбутнього нації. А вчинок підлітків ніколи не може бути виправданим, адже смерть для них - це гра, в якій вони роблять ставки і стають її заручниками. Вона нагадує лабіринт, котрий дає право знаходити вихід лише обраним, а таким приреченим, як Гладкий Хіппі, Місько, Дзвінка - не вистачає навіть совісті усвідомити всю ту безвихідність, у яку вони власноруч себе загнали.

Тобто, ми переконалися, що всі персонажі роману Л. Дереша «Поклоніння ящірці» перебували під впливом страху. Відомо, що він, як і фізичний біль, - сигнал про загрозу життю. Але парадоксальність ситуації в тому, що як тільки герої позбулися об'єкта страху - одразу заспокоїлися. Тож, будь-яку загрозу варто знищувати в собі, навіть ціною власного сумління. Варто наголосити й на тому, що всіх персонажів роману можна віднести до двоїстого психічного типу при якому індивідуум може справлятися зі станом катарсису негативних почуттів. Саме тому, головною причиною моральної деградації підлітків у романі виступає роздвоєність характеру, й особливо вирізняється такою вадою головний герой Місько Крвавич: «Це не я. Це все він. Місько Крвавич «Я і Дереш», - свідчить запис у книзі перед початком I розділу роману Любка Дереша. Однак залишаються поза увагою читача причини, котрі породжують подібне, а згодом переростають у небезпечну хворобу - відсутність у соціумі імунітету до страху через суцільну байдужість.

Образ Міська ніби відтінює основні риси його однодумців, підкреслює авторитетність, без апеляційність персонажа. Саме такі риси характеру свідчать про задатки лідера. Та й, зрештою, не можна не звернути увагу на те, що Місько Крвавич не є українцем. Його батько - серб. Це нібито другорядна деталь, але завдяки їй Л. Дереш протягом розгортання сюжету вибудовує протиставлення рішучого і сміливого Міська його вайлуватому товаришу Гладкому Хіппі.

Для цілісності картини не можна не оминати стосунки героїв роману зі своїми батьками, близькими, котрі зосереджують особливу увагу дослідника на фоні інших зображуваних подій. Так, Дзвінка «походила з ідеальної української сім'ї. Матуся пили гербату з помаранчами й андрутиками, тато слухали старі нагання готик-дез-думової «Бандури», читали «За вільну Україну» і ходили до лазнички, де підтиралися виключно срайтасьмою. Були шаленими патріотами і широко цікавились у листах здоров'ячком діаспоритянських теток у Торонто, Кенеді» та діючи наперекір батькам та старшій сестрі, яка слугувала зразком для Дзвінки, вона ступила на стежину андеграунду» [2, с. 2]. Тож, образ Дзвінки, як і Міська, двоїстий у різних проявах поведінки: у стосунках з рідними, близькими, незважаючи на те, що її сім'я вважалася благополучною.

Інтелегентною постає перед читачем і родина Гладкого Хіппі: «Мати була вчителькою української мови та літератури. Їй вдалося привити синові любов до Шевченка і Стуса, однак вона зазнала приголомшливого фіаско на синтаксично-орфографічній ниві» [2, с. 2]. Батько був патріотом і виховав у синові москвофобські та профашистські погляди. Усе змінилося в житті хлопця після смерті бабусі: «Надії Дмитрівні стало по-барабану, де ночує її чадо, лиш би вступив наступного року у Політехнічний; Гладкий Хіппі міг вештатись, де завгодно» [2, с. 2].

Отже, характеристика Гладкого Хіппі більш ніж промовиста. Ні в хлопця, ні в його матері немає почуття відповідальності за життя ближнього. А хто ж його мав прищепити, як не батьки?! Особливо бентежить те, що мати Гладкого Хіппі - вчитель (та ще й української мови!), а син формував себе сам. І став таким, яким зробила його дійсність. Та й навколишнє оточення внесло свої корективи.

Гармонія у стосунках із батьками не характерна і для Михайла, він також прагне навмисно втекти із дому, задля «відпочинку від батьків (чи відірватися від батьків), відповідно, уникнути певної відповідальності» [2, с. 8]. Як бачимо, і ця дитина позбавлена любові та уваги до себе оточуючих.

Що ж, сьогодення також потерпає від руйнівного впливу безтурботності та збайдужілості, черствості й егоїзму. З морально-етичної точки зору вражаючим, на наш погляд, у ставленні до однолітків представлено образ Феді Кругового: «Дуже, ДУЖЕ паскудний тип» [2, с.1]. Федя і його команда впродовж усього роману викликає огиду й напругу. Все єство цього «покидька» пронизане жагою розправи з Міськом і його друзями (а ті, у свою чергу, не замислюючись про наслідки, розробляють план розправи з ним). Варто пригадати про намір Феді згвалтувати Дзвінку, як вириваються з його уст лайливі жорстокі погрози. Зрозуміло, що й інша «свята» трійця стала на той же шлях, - помсти і, зрештою, моральної згуби. Така серйозна налаштованість цих двох молодіжних угруповань далека від дитячих суперечок і погроз. Це справжній бунт проти ворога, де будь-які засоби виправдовують ціль. Першим етапом їхнього плану стало знищення Федіної собаки, особливо при цьому вражає зухвала розповідь Міська про це: «Посміхнувшись, я зі всієї сили скочив обома ногами псу на лапи. Дюк дико скавульнув і спробував цапнути мене за ногу, але я вже втік. Скажу відверто: пса з перебитими ногами мені не було шкода ні на грам» [2, с. 5] та згодом знову відчувається докір сумління за скоєне: «Мое горло здавили сльози. Шкода пса чомусь. Не варто було Хіппі його копати, ой не варто» [2, с. 10], - підкреслює Гладкий Хіппі. Тож, саме така роздвоєність персонажів стає провідною рисою роману Любка Дереша, і цей симптом поступово переходить у стадію хронічного захворювання - моральної деградації. Та остаточно чаша зла переповнилась одразу після того, як Дзвінка попрохала Міська ліквідувати назавжди Федю.

Після скоєного злочину вони нічого не відчували. А найжахливішим при цьому є те, що друзі не тільки вчинили злочин, а ще й спокійно продовжували мріяти про майбутнє.

Отже, завдяки проілюстрованим соціальним та морально-етичним характеристикам героїв роману Любка Дереша «Поклоніння ящірці» вимальовується модель поведінки, яка притаманна сучасній молоді, котра найчастіше підлягає критиці. З точки зору виховного значення образів зауважимо, що автору вдалося показати зворотній бік життя «втраченого» покоління, якому нічого іншого не залишилося, як «поклонятися ящірці». Головними ж причинами моральної деградації підлітків стали: недостатній рівень виховання, низька моральна свідомість та повна аморфність старшого покоління, котре виявилось байдужим як до себе, так і до своїх дітей. І єдине, що залишилося підліткам - відокремитися від соціуму та залишитись наодинці зі своїми проблемами, адже «виживають сильніші» або жорстокіші. А якщо ти належиш до їхніх ворогів, то в тебе немає іншого вибору як обрати їхні правила, або ж наслідки можуть бути непередбачливими.

Серед основних морально-етичних причин, котрі змальовуються у творі, ми виокремили і процес прискорення розвитку цивілізації, а відповідно, і занепад рівня духовності молодого покоління. Адже відомо, що людина, яка розвивається бездуховно, повертається до тваринного існування, стає агресивною і, врешті-решт, виношує в собі карколомне рішення - самознищення. Важливою складовою такої агресивної поведінки стало й соціальне оточення підлітків: батьки, друзі. Оскільки воно відштовхнуло їх, то ця енергія стала спрямованою на щось нове, досі незрозуміле, однак сучасне. Адже покоління Гладкого Хіппі, Дзвінки, Міська та Феді знаходиться на стадії між старою системою цінностей, яка дає відчутні збої, і новою, що лише формується. Саме через це підлітки представляють у творі моделі модерних сурогатів інших культур, спрощені примітивізовані цінності. Причиною амбівалентності позицій персонажів стала і їхня родина, котра всю турботу про дітей звела до матеріальних накопичень.

Усі ці, зроблені нами в процесі дослідження висновки, ще раз переконують, що роман Л. Дереша «Поклоніння ящірці» на часі, адже тільки вивчаючи та досліджуючи проблеми сучасної молоді, можна запобігти повторенню такої хвороби в майбутньому. А змальоване у творі покоління початку ХХІ ст., на думку Любка Дереша, потребує негайного реанімувати. Саме цей твір молодого автора засвідчив, що варто не тільки заглиблюватися у світ підлітків, щоб зрозуміти мотивацію їх поведінки, а ще й у подальшій перспективі варто проводити паралелі сучасної літератури із класичною з метою простеження динаміки розвитку духовності поколінь та виявленні основних тенденцій, котрі залишаються незмінними, або ж тільки набувають осучаснених форм вирішення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горелик О. Право на аморальність? [Електронний ресурс] / О. Горелик. - Режим доступу : http://www.frariko.lviv.ua/faculty/jur/publications/visnyk25_P1_17_Gorelyk.pdf
2. Дереш Л. «Поклоніння ящірці» [Електронний ресурс] / Л. Дереш. - Режим доступу : <http://www.grdmotey.com/books/400472315.htm>.
3. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні ж загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і час. - 2007. - № 6. - С. 3-8.
4. Карасьов М. «Любка Дереш як дзеркало молодіжної прози» [Електронний ресурс] / М. Карасьов. - Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=71383>.
5. Кіановська М. Дев'ять нотаток про сучасну українську літературу для дітей [Електронний ресурс] / М. Кіановська. - Режим доступу : <http://jizhak.org.ua/index.php/novyny/devyat-notatok.html>.
6. Логвиненко Б. Рецензія на книгу Любка Дереша «Поклоніння Ящірці» [Електронний ресурс] / Б. Логвиненко. - Режим доступу : <http://logvynenko.livejournal.com/7934.html>.
7. Миц К. В. «Авторська концепція моралі сучасної молоді в романі «Поклоніння ящірці» Л. Дереша» [Електронний ресурс] / К. В. Миц. Режим доступу : <http://conference.mdpu.org.ua/viewtopic.php?p=719>.
8. Стусенко О. Любка Дереш: історія хвороби [Електронний ресурс] / О. Стусенко. - Режим доступу : <http://litakcent.com/2008/07/04/ljubko-deresh-istoria-hvoroby>.
9. Україна - США. «Духовно-моральне виховання молоді» [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://azov-academy.ucoz.org/forum/2-2-1>.

© Макарова Т. М., 2014

Дата надходження статті до редколегії 20.06.2014 р.

ПЕНТАЛОГІЯ МАРИНИ ПАВЛЕНКО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті проаналізовано пенталогію Марини Павленко «Русалонька із 7-В...» з точки зору жанрово-стильових особливостей. На основі схеми класичної (частково, когнітивної) жанрології зроблено спробу визначити рід, вид, жанр, піджанр творів Марини Павленко, виявити модифікації та асиміляції жанру роману на прикладі частин романного серіалу. Досліджено характерні ознаки індивідуального стилю у виборі тематики, проблем, в особливостях композиції, побудови сюжету, викладу, зображення персонажів, мовному оформленні.

Ключові слова: модифікація і асиміляція жанру, метажанр, романний серіал, фентезі, індивідуальний стиль, манера письма.

В статье проанализирована пенталогия Марины Павленко «Русалочка из 7-В...» с точки зрения жанрово-стилевых особенностей. На основе классической (частично, когнитивной) схемы жанрологии сделана попытка определить род, вид, жанр, поджанр произведений Марины Павленко, выявить модификации и ассимиляции жанра романа на примере частей романного сериала. Исследованы характерные признаки индивидуального стиля в выборе тематики, проблем, в особенностях композиции, построении сюжета, изложении, изображении персонажей, языковом оформлении.

Ключевые слова: модификация и ассимиляция жанра, метажанр, романный сериал, фэнтези, индивидуальный стиль, манера письма.

Maryna Pavlenko's pentalogy The Mermaid from 7 V Form ... is analyzed in this article in terms of genre and stylistic features. On the basis of cognitive genre studies an attempt to determine type, category, genre, sub-genre of Maryna Pavlenko's works was made, identify modifications and assimilation of the novel genre on the example of the novel series parts. Individual style characteristics in a choice of topics, issues, composition peculiarities, plot building, exposition, character images, language planning were investigated.

Keywords: genre modifications and assimilation, meta-genre, novel series, fantasy, individual style, writing.

Марина Павленко знана як науковець, письменниця, літературознавець, художник-ілюстратор. Це поєднання не таке вже й рідкісне для сучасного філолога. Фахові знання теорії та історії літератури, літературознавчі студії є гарним підґрунтям для літературної творчості. Як представник письменницького цеху Павленко дебютувала зі збіркою віршів для дітей «Бузкові зошити» (1997), потім була «Чар-папороть» (2002), поезія для дорослих і книжка «дорослих» оповідань «Як дожити до ста» (2004). Згодом почав творитися своєрідний книжковий «серіал» про Русалоньку, що приніс широке визнання і популярність автору. Уже досвідченим майстром написані «Миколчині історії», книга казок «Півтора бажання (Казки старої Ялосоветиної скрині)», «Домовинок з палітрою» та «Марина Павленко про Павла Тичину, Надію Суровцову, Василя Симоненка, Василя Стуса, Ірину Жиленко». Книги були поціновані не тільки читачами. Павленко стала переможцем багатьох конкурсів: «Гранослов» (Київ, 1996, 2002) «Привітання життя» (Львів, 1996) «Коронація слова» (Київ, 2004), конкурсу

для літератури дітей та юнацтва «Портал» (2006) та ін., а також лауреатом літературної премії «Благовіст» та премії ім. Михайла Чабанівського саме за романи для підлітків про Русалоньку із 7-В.

Перша частина пенталогії Марини Павленко «Русалонька із 7-В, або Прокляття роду Кулаківських» включена до шкільної програми для 7 класу. Нечасто твори сучасників стають «шкільною» класикою. Для цього пропоновані тексти мають відповідати певним канонам. Очевидно, що книги про Русалоньку увійшли до кола дитячого читання завдяки актуалізації вічних тем та важливих проблем, які стосуються сучасних підлітків та непростих реалій їхнього життя в дорослому світі. Попри більш як п'ятнадцятирічну «присутність» Марини Павленко в літературному процесі і вагомі здобутки, досліджень про її творчість небагато: рецензії З. Жук, Н. Марченко, І. Цимбал на твори, зокрема й на повісті про Русалоньку, оглядові статті, [14] в яких твори письменниці згадуються в контексті сучасної дитячої літератури, а також окремі статті, присвячені аналізу її творчості (І. Гишук, Ю. Гончар,

Т. Качак [4-6]), зокрема йдеться й про твори «Русалонька із 7-В...». Дослідники по-різному визначають жанр (шкільна повість, шкільний роман, краєзнавчий детектив, фентезі), дають критичний аналіз сюжету, композиції, образів (деякі, наприклад, І. Гишук вважає, що твір грішить мелодраматизмом, тому є прикладом кітчу в літературі). Зважаючи на такий різнобій в оцінках та відсутність системного аналізу усієї серії романів з пенталогії обрано тему статті. Мета наукової розвідки - проаналізувати жанрово-стильові особливості циклу романів про Русалоньку Марини Павленко.

У теорії літератури проблема жанру актуальна й нині. Досі немає чіткого й до кінця аргументованого тлумачення про те, до якої категорії належить жанр: змісту чи форми твору. Немає чіткості й у тому, стало чи змінне це поняття. Багато теоретиків минулого і сучасності досліджували і досліджують жанр, його різновиди, форми, змінюваність, жанротворення, жанрові сфери (Т. Бовсунівська, В. Кожин, Н. Лейдерман, Н. Копистянська, Г. Поспелов). Очевидно, що «кожен жанр є не випадковою сукупністю, але проникнута достатньо визначеним і багатим художнім змістом система компонентів форми ... Це форма, яка «опредметила» у своїй архітектоніці, фактурі, колориті більш чи менш конкретний художній зміст» [7, с. 915].

За класичною шестиступеневою класифікацією схема визначення жанру виглядає так: рід - вид - жанр - піджанр - його модифікація - асиміляція жанру. Т. Бовсунівська подає сучасні «нові схеми жанрологічної вертикалі: жанр / метажанр / архіжанр ... та жанр / модифікація / трансформація» [1, с. 20]. У цій схемі важливий для визначення жанру новий термін метажанр. «Це таке синтетичне міжродове й суміжне утворення, що має ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою» [3, с. 112].

Проблема історичного розвитку жанру в шкільній творчості письменника відбувається через розвиток і зміну жанрових форм, їх модифікацію, асиміляцію. Сучасна література постмодернізму вдалася до створення різновидів жанрів, метажанрів. До таких належить фентезі. Термін виник в англійській літературі у 20-30 рр. минулого століття, а в другій половині утвердився як жанр. Фентезі має особливості у виборі тем, персонажів, у побудові сюжету та засобів зображення. Однак цей жанр продовжує казкову традицію, оскільки його основою є вигадані події, герої, фантастичні пригоди в нереальному світі.

Літературознавці почали виокремлювати фентезі як вид фантастики, як піджанр, який має «особливості літературної казки, що використовує мотиви чудодійства, магії, лицарського епосу у поєднанні». Негативне ставлення до цього жанру виявлялося в радянському літературознавстві: фентезі тлумачили як «уяву містифікованої свідомості», що виражає розгубленість перед незрозумілою дійсністю і спроби втечі у пізнавально-непродуктивну, хоча й талановиту гру фантастичними образами» [10, с. 865]. Більш точне і об'єктивне тлумачення подано в сучасних літературознавчих словниках: «Фентезі - це жанровий різновид фантастики, у якому використовується ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу, поєднані з

реалістичною нарацією (А. Блеквуд, М. Пік, Д. Лавкрафт, Дж. Р. Р. Толкін), змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією. Такі твори не підлягають логічному тлумаченню як належні до наукової фантастики, тому при їх аналізі не використовують жодних мотивувань. Натомість визначальними для них є фатум, бінарна етична опозиція «добро-зло», винагорода за зусилля подолання перешкод, диво, «трансцендентне бачення» як вияв свободи...» [9, с. 529].

Фентезі набуло поширення в середовищі дитячих письменників, які, беручи за основу реальне життя, широко використовують у своїх текстах фантастичні, міфологічні та містичні образи, нереальні події для увиразнення певної авторської ідеї, пояснення явищ, що відбуваються у світі і неспостережимі з точки зору логіки або для протиставлення вигаданих образів реальним з метою виховання (естетичного, виховного тощо) на читача. Можна говорити про певну модифікацію жанру фантастики, в межах якої й виокремилася фентезі. Адже «новий жанр є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [18, с. 25].

Проаналізувавши основні теоретичні положення про жанр, можна дійти висновку, що усі п'ять повістей про Русалоньку більшою чи меншою мірою створені за жанровими ознаками романів-фентезі та (за визначенням З. Жук) «красназничого детективу». Окремі літературознавці вказували на схожість зі шкільними романами. З цим можна погодитись тільки частково, оскільки для такого визначення недостатня «присутність» власне самої школи, шкільних буднів, проблем. Точніше, це може стосуватися окремих романів, а не всієї серії. П'ятикнижжя має також ознаки роману виховання, адже проблематика твору стосується важливих аспектів виховання найскладнішої категорії дітей - підлітків.

З огляду на це книжковий серіал М. Павленко має й ознаки метажанру.

Отже, за означеною вище класифікацією книги М. Павленко про Русалоньку належать до епосу, за видовими ознаками це романи, точніше, романи для підлітків, про що свідчать розгалужені фабульні лінії та динамічність сюжету, ускладненість часопростору. За жанром - це пригодницькі твори. Щоб визначити піджанр, варто зауважити, що кожен із романів циклу більшою чи меншою мірою має характерні риси романтичної, історико-краєзнавчої, пригодницької, детективного (деякі риси інтелектуального детективу) жанрів та фентезі. Окрім цього, в текстах наявні ліричні відступи, характерні ознаки телесеріалу (кожна із частин поділена на невеличкі розділи, які поетапно розгортають сюжет, є багато діалогів). Правда, дещо порушена хронологія першої частини пенталогії: події відбуваються у травні-червні, Русалонька мала б навчатися у 6 класі, а не у 7-В класі. Проте далі хронологія чітка: у другій частині вона на канікулах у таборі (серпень), третя частина - це передноворічні, новорічні, різдвяні події та початок весни, четверта частина - весна, завершення навчального року і вихід із лабіринту, нарешті, п'ята, завершальна - канікули і літнє морське інтермецо Софійки.

Отже, автор обрала для втілення свого ідейно-художнього задуму жанр, що має ознаки романтичного, пригодницько-детективного, історико-авантюрного, містичного роману, який, асимілюючись із етнографічними, краєзнавчими, біографічними, мистецтвознавчими фактами, фото, документами та іншими матеріалами, ліричними відступами, творить особливий цикл романів для підлітків, який умовно можна назвати романним серіалом (метажанр). Усі тексти, об'єднані в пенталогії, є цілісним художнім втіленням ініціації дівчинки-підлітка в доросле життя. Адже ініціація відбувається по черговому через проходження головною героїнею через різні стихії (елементи, першооснова, складові нашого світу): вогонь («Русалонька із 7-В, або Прокляття роду Кулаківських»), повітря («Русалонька із 7-В та Загублений у часі»), вода («Русалонька із 7-В проти Русалоньки із Білокрилівського лісу»), земля («Русалонька із 7-В у тенетах лабіринту»), у наостанок, камінь («Русалонька із 7-В, або Дуже морська історія») відповідно до кожної з частин п'ятикнижжя. Це певні випробування й очищення та завершення одного етапу життя на порозі вступу до іншого, більш дорослого.

Щоб підійти до другої складової, означеної у темі статті, треба з'ясувати поняття стилю. Термін відомий літературознавчій теоретичній науці давно, хоча поняття змінювалося, коло його дефініції розширювалося. Те, що письменник має свій стиль, засвідчує рівень його майстерності і досвіду. Це манера письма, яка відображається на всьому: виборі тематика, проблем, жанру, викладу, зображенню персонажів, мовному оформленні. Як слушно зауважує П. Палієвський. «Стиль, коли починаєш його вивчати, нерідко виявиться раптом уже не стилем, а чим-небудь іншим, відступає вглиб, стає якоюсь частиною внутрішньої структури: «аналіз» щохвилини хапається не за те, що шукає. Складається враження, що це відблиск, який лежить на всьому, але його немає окремо, самого по собі: стилем позначені і характери, і обставини, і композиція, і сюжет тощо» ... «стиль - це домінанта художньої форми, її організовуюча сила» [15, с. 8].

«Індивідуальний стиль ми розглядаємо тут як головне поняття поетики, тобто тієї галузі теорії літератури, що зосереджується на питаннях змістової форми» [15, с. 35]. Цей термін дає змогу окреслити особливості творчої манери митця: тематику, проблеми, композицію, сюжет, образи, жанр творів. Це надзвичайно важливі чинники, на яких базується аналіз творчості окремого письменника.

Отже, тематика усіх п'яти частин пов'язана із головною героїнею - семикласницею Софійкою (вона ж Русалонька, ймовірно, названа автором так за улюбленою літературною героїнею Софії і за схожістю з нею зовнішньо і внутрішньо). Загальна тема - життя сучасного підлітка в реаліях сьогодення. Проте кожна із повістей має свою внутрішню тему, яка безпосередньо стосується такої проблематики: 1) дитина і дорослий світ: взаємовідносини: розуміння-нерозуміння; 2) проблема родової пам'яті і важливість родоводу у становленні людини; 3) проблема зайнятості підлітків; 4) підліток і сім'я; 5) проблема збереження духовної спадщини; 6) проблема перших почуттів. Поставлені проблеми автор розкриває і вирішує через випробування

своїх персонажів. Наприклад, покинутість дітей (Сашко, його сестри, Вадим із першої книги) напризволяще одним із батьків або батьками спонукає дітей до вибору і до змін у житті: Сашко, наприклад, стає мамі опорою, заробляє гроші, в той час як Вадим, якого виховує бабуся, продовжує традицію їхнього роду, у якому ведуться гроші, а щастя - ні: гендлює, перепродує речі для своїх забаганок, які, зазвичай, не йдуть йому на користь (куриво, алкоголь). Проте цю проблему Павленко дослідила глибше в наступній повісті «Русалонька із 7-В та Загублений в часі». Привид Загубленого у часі хлопчика, що блукає неприкаяний і самотній у Леськівському замку з позаминулого століття, через відсутність материнської любові. Нелюбленим він ріс при матері, не любив його і батько, тому й зник Ян-Казимир, і цього ніхто не помітив у його часі. Увага, терпіння, співчутливість сучасних дітей допомагають Завтрашньому знайти себе. Умотивування, чому саме Софійці відкрив привид, свою таємницю, очевидне і цілком логічне: вона тонка, романтична натура, уміє берегти чужі таємниці і щиро співчутлива.

У Павленко комплекс морально-етичних проблем, основна з яких - дитина і дорослий світ, - поєднується із соціокультурними, національно-патріотичними, естетичними. За масштабністю проблематики автор не забуває про адресата, який очікує динамічності сюжету, розкриття таємниць, опису пригод, незвичних бурхливих, але цілком зрозумілих почуттів і відчуттів.

Особливості сюжету і композиції зумовлені саме адресатом і підпорядковуються авторській ідеї: простежити, як відбувається дорослішання й самоусвідомлення Софійки як особистості, представниці шляхетного роду. Це своєрідний квесі (у літературі фентезі - це особливий вид сюжету, опис шляху героя), подорож, шлях як мандри в часопросторі з благородною метою: допомогти іншим й одночасно - це дорога до себе (шлях у собі) внутрішньо іншої, зміненої.

У кожному з романів дія відбувається у наші дні, у пострадянський період, у часи незалежності України. Головна героїня Софійка живе звичними реаліями однак вона потрапляє у чуже життя, занурюється у товщу часу, де спостерігає за тим, що відбувалося здавна (ще у позаминулому столітті) у роду Кулаківських-Міщенків, і які причини призвели до прокляття роду Кулаківських. Так само занурюється в чуже життя через розповіді Яна-Казимира (друга частина пенталогії). «У тенетах лабіринту» Софійка разом із Пустельником, Сашком шукає зниклі з музею картини, а потрапляє у круговерть подій: сучасних і минулих, слухаючи розповіді різних людей про репресії, голод, розорення маєтків, радянське сексотство, новітню ірихватизацію, розорення, тотальну бездуховність суспільства. Важлива лінія, що рухає сюжет, це дослідження родоводу Щербанівських (четверта частина). Представники нього шляхетного українського роду знали на мистецтві, поважали народ, серед якого жили з діда-прадіда, були справжніми і добрими господарями на своїй землі, а не бездуховними зайдами, перевертнями, зрадниками і шахраями. В цьому лабіринті заплутаних історій Софійка знаходить і свої корені. Поки героїня розплутує клубок, читач отримує багато різної інформації

(історичної, краєзнавчої), дізнається про нові риси характеру персонажів, співпереживає, думає, оцінює.

Персонажі зображені автором у гущі різних подій: побутових, суспільних, культурних, завдяки чому перехрещуються долі, життєві стежки, зав'язуються нові стосунки. Майстерність письменниці в тому, що минуле і сучасність не просто природно перешітені долями героїв, а є породженням і продовженням Добра і Зла, втіленого в персонажах, їхніх вчинках, думках, справах. Головна героїня виступає в усіх п'яти книгах оборонцем, охоронцем, рятувницею, заступницею, чарівницею. Софійку бачимо як добру доньку, чудову сестричку, задушевну подругу, закохану дівчинку-підлітка, завзяту спортсменку, краєзнавця-любителя, дослідницю-пошуківця, детектива.

Згрупувати персонажі можна умовно: діти і дорослі, зокрема, Софійка, Сашко, Вадим, Ірина - персонажі, що присутні в усіх частинах, Леся, Віка, Дмитрик, Росава, Павло з'являються в окремих. Серед дорослих мама Тая, тато В'ячеслав, тітонька Сніжана, Сергій (Пустельник) - чоловік тітоньки, баба Валя, сусідка Щербанів - «стаціонарні» образи, які все ж служать більше фоном, ніж відіграють важливу роль у Софійчиних таємничих пригодах (за винятком четвертої частини, де «проблеми» дорослішають разом із головною героїнею). Автор не заглиблюється в характеристики дорослих персонажів, не надто індивідуалізує їх. Зате дитячі образи значно рельєфніші. Автор наділяє своїх персонажів не тільки категоріальними рисами характеру: добрий - злий, чесний - підлий, щирий - лукавий, але й дає мовну характеристику. Вадимова мова - суміш суржику, сленгу і блатного жаргону (компаха, добазарились, підрулив, врубайся, ситуейшен, бабки, сорі), Казимирова - аристократична, пересипана історизмами, архаїзмами, полонізмами, що надає їй відповідного високого стилю (Софі, перепрошую, паннунця, завше, пресвітла панна, бардзо файно, прошу дуже, гувернантка). Щодо головної героїні, то її мова багата, колоритна, рясніє гумористичними та іронічними зворотами. Відчувається певна ідеалізація в перших двох частинах, а в третій ніби зумисно автор влаштовує Софійці випробування ревностями і почуттям суперництва: «не знала, що така злюка і така інтриганка». М. Павленко вдалося уникнути солодкавості, сентиментів і витворити тип дшчинки-підлітка, що виховувалася на кращих традиціях роду, глибинних зв'язках із предками. Такі чином, письменницею осмислена тяглість українського феномену живучості шляхетних родин, що трималися на дотриманні кодексу честі.

Сюжет у творах динамічний, але автор часто сповільнює його заради того, щоб розкрити почуття і переживання головної героїні твору, які стосуються інтимних почуттів, дружби, а також настрої, враження, роздуми. Хоча превалує розповідь, є й описи (портрети, пейзажі, інтер'єри). Воші вирізняються своєрідністю, бо передані через Софійчине бачення, тому й позначені особистісною оцінною характеристикою. Наприклад, пейзаж: «Осінь усе глибшала, як глибшали Софійчині сумніви й вагання. Вкутавшись у подаровану тітонькою шаль, бродила золотими листяними заметами. Парк оголився і спорожнів. Тільки їхня з Вадимом акація

ще ніяк не скидала срібно-зеленого кучерявого вбрання. Софійка знала: акація не жовкне, зеленіє до останнього і просто осиплеться якоїсь ночі під натиском важкого приморозку» [12, с. 185]. Природа живе в унісон із Софійкою і їй підпорядкована, а не сама по собі. А ось як описано портрет Росави Підлісник (Русалоньки із Білокрилівського лісу, що стане ворогом і ненависною суперницею Софійки), новенької, що з'явилася у 7-В: «Адже за вчителькою стояла ... дівчина. Така-а ді-і-івчина-а-а!! Весь клас ахнув! Очі - два бездонні озерця, такої смарагдово-зеленої барви, яка могла тільки снитись! Куди тим зеленим лінзам, у яких приходила Ірка! Жмуток темного волосся заколотий химерним кістяним (зі слона? мамонта?) гребенем, перехоплено яскравою смарагдовою стрічкою. Стрічка обточувала його по всій довжині, а довжина - хіба таке буває в наш час? - до колін. Таку розкіш Софійка бачила тільки на ляльці Барбі у вітрині найдорожчого магазину, та й то - один раз» [13, с. 21]. В описі переважають підкреслено індивідуальні порівняння, які мають на меті протиставити штучність і справжність у канонах краси.

Такий же підхід до опису інтер'єрів, зокрема речей. Знаменита стара шафа: «Різьблена, з широкою шухлядою внизу, ще од прадіда Павла й прабабусі Горішки по маминій лінії. Її не проміняли на харчі навіть у голодовку! Почесна «пенсіонерка», регулярно змащувана щонайдорожчими засобами для меблів, схотіла згадати молодість?...» [14, с. 6]. Добрий гумор і сентимент у ставленні до старовинних речей не як до матеріального, а радше духовного спадку, що символізує пам'ять і пошанівок до свого роду.

Наратор - особа, повністю «підпорядкована» Софійці і є розповідачем, описувачем, тлумачем і спостережливим адвокатом усіх Софійчиних вчинків, думок, переживань, таємниць. Важливою деталлю є майстерне вплетання в основну розповідь екскурсів у близьку і давно, навіть давню історію Уманщини. Здебільшого це стосується життя людей, що залишили свій слід на рідній землі. Краєзнавчі матеріали щедро розсипані в тексті, автор застосовує гарний прийом: історію рідного краю досліджують персонажі творів, зокрема, і найперше, Софійка, оскільки таке завдання дала класний керівник. Це насправді легко, бо історія «вросла» в землю, ліси, міста, села, річки, озера, ставки, її треба тільки відшукати. Вона закорінена в назвах: село Половинчик, містечко Вишнопіль, річка Кам'янка, Міщенківський ліс. Однак виявляється, що усі перекази, легенди, які розповіли Софійці дідусь і бабуся, - це лише поверхнева історія, а справжню, глибинну, що знаходиться за пластами часу, розкриває Росава. Бо ж вона носій ще давньої язичницької традиції та давньоукраїнської культури, її витвір і першоджерело.

Цікаво поєднала Павленко різні творчі манери: реалізм з романтизмом, містикою, фантастикою, фентезі. Наприклад, таємничий замок з привидами серед реального життя - це характерно для романтико-містичних творів. Проте особливість у тому, що автор не дає раціонального пояснення тому, що відбувається. Це пояснення радше містично-романтичне, метафізичне - авторський варіант осмислення людського буття.

Адже справді, не завжди вдається знайти раціональне пояснення життєвим з'явам. Наприклад, стара шафа у квартирі, де живе Софійка з батьками, служить «зв'язковою» між минулим і сучасним, допомагає головній героїні розкрити таємницю прокляття роду Кулаківських, оскільки дівчинка натрапляє на старі газети, вирізки, фото, опиняється в іншому світі, де стає свідком давно минулих подій, може навіть дещому запобігти (наприклад, саме завдяки цьому будинок Кулаківських оминула блискавка). Хоча такий прийом не новий в літературі, Павленко скористалася ним по-новому. Ще одна річ - коралі, які теж мають магічні властивості і є символом жіночого щастя й оберегом, який допомагає представниці роду, приносить щастя у подружньому житті, а Софійці служать своєрідною шапкою-невидимкою у її мандрах минулим.

Окрім таких речей у творах Павленко є міфічні, містичні і фантастичні персонажі. Зокрема це сліпий старець, якого зустріла невидима для інших Софійка у минулому. Він показав Софійці шлях до розгадки прокляття роду Кулаківських. Це і Загублений у часі, за допомогою якого розкривається проблема покинутих чи нелюблених дітей.

Проте є персонаж, якого автор ніби зумисне «поселяє» у третьому романі. Це міфічна істота Русалка, яка з'являється, щоб повернути людей до природи, нагадати, що вони - частинка її і мають жити в гармонії з навколишнім. Особливу увагу приділяє автор ще одній стихії - воді, зокрема, водоймам, тим, хто живе у річках, озерах, ставках. Крім того Росава розкриває людям секрети різних магій (жовтої, зеленої, синьої, білої, імітативної) вчить людей розкривати свої приховані таланти: Сніжана повертає втрачені відчуття і ж лікар-травматолог удосконалює свої професійні вміння; Віка, Софійчина подруга, почала розвивати гарний від природи голос. Сама ж Софійка позбулася багатьох своїх вад, правда, спочатку програвши війну з Росавою, Усі розставлені пастки, кпини, злі вчинки оберталися проти їхнього автора (точніше, авторів: Софійка взяла собі на допомогу однокласницю). Випробування почуттів - це найважче, що пережили герої, адже Русалонька із Білокрилівського лісу закохує в себе

багатьох однокласників. Проте справжні Сашкові почуття не піддаються на жодні спроби їх похитнути.

Автор використовує фольклорні зразки різних жанрів: легенди, родинно- та календарно-обрядові пісні, замовляння, заклички, перекази, легенди тощо, які вкладено в уста різним особам, але найчастіше читач сприймає їх через Софійку. Адже вона є слухачем і поціновувачем.

Манера письма Павленко найбільше розкривається через тендерний аспект. Досі в українській літературі побутували твори (й автобіографічні у тому числі), у яких розповідалося про дитинство, пригоди, життя хлопчиків (М. Стельмах, А. Дімаров, В. Нестайко, Б. Комар). Романи Марини Павленко у цьому сенсі є винятком. Життя сучасної дівчинки-підлітка чи не вперше стало предметом художнього дослідження. Автор описує усі дівчачі таємниці і клопоти (від почуття закоханості до дієти та педикюру) в стилі жіночого письма, що цілком логічно. Проте ці описи приправлені доброю посмішкою і гумором.

Отже, пенталогія Марини Павленко - оригінальна за змістом і формою серія книг, що вписується в канон сучасної літератури для дітей. Через розвиток жанрових форм, їх модифікацію, асиміляцію автор виступила творцем змістовного і цікавого романного серіалу для підлітків. В архітектоніці та колориті пенталогії Марина Павленко «опредметила» конкретний зміст: життя сучасної дівчинки-підлітка в реаліях сьогодення, сучасні проблеми, які існують у світі дітей і дорослих, їхнє взаємопереплетення, - за допомогою поєднання реалістичної і романтичної манери письма. Стиль легкий, пластичний. Стильовими домінантами є використання фантастичних, містичних елементів, конструювання ускладненого часопростору. Павленко виступила новатором у жанрі і продовжила традицію творення талановитої літератури для дітей в нових умовах сьогодення.

Оскільки у етапі зроблено спробу дослідження жанру та стилю Марини Павленко на прикладі пенталогії, відкритою залишається проблема осмислення усього творчого доробку з позиції жанрового канону та стильових домінант.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: [монографія] / Т. В. Бовсунівська. - К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. - 180 с.
2. Великий тлумачний словник української мови / [упорядник В. П. Ковальова]. - Харків : Фоліо, 2005. - 767 с.
3. Галич О. А. Вступ до літературознавства : [підручник для студ. вищ. навч. закл.] / О. А. Галич. - Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. - 288 с.
4. Гишук І. Коктейль «Русалонька» [Електронний ресурс] / І. Гишук - Режим доступу : <http://www.barabooka.com.ua/koktejl-rusalon-ka>.
5. Гончар Ю. Сім Русалок Марини Павленко [Електронний ресурс] / Ю. Гончар. - Режим доступу : <http://litakcent.com/2010/1/16/sim-rasalok-vid-maryny-pavlenko>.
6. Качак Т. З життя однієї Русалоньки: історія перша [Електронний ресурс] / Т. Качак. - Режим доступу : <http://www.barabooka.com.ua/tetyana-kach>.
7. Кожинів В. Жанр / В. Кожинів // Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти томах. - М.: Советская энциклопедия. - Т. 2. - С. 914-917.
8. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. - Львів : Паіс, 2005. - 368 с.
9. Літературознавча енциклопедія. У 2 томах / [Автор-укладач Ковалів Ю. І.]. - К. : Видавничий центр «Академія», 2007. - І. 2. - 624 с.
10. Нудельман Р. І. Фантастика / Р. І. Нудельман // Краткая литературная энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, 1972. - Т. 7. - С. 894-895.
11. Павленко Марина: «Пишу, як для себе», Інтерв'ю. П'ятниця, 09 листопада 2012, 16:14. Спількувалась Софія КРИМОВСЬКА [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://04744.info/personaliji-umani/item/1722-maryna-pavlenko-pyshu-yak-dlya-sebe>.
12. Павленко М. Русалонька із 7-В та Загублений у часі / М. Павленко. - Вінниця : Теза, 2011. - 215 с.
13. Павленко М. Русалонька із 7-В проти Русалоньки із Білокрилівського лісу / М. Павленко. - Вінниця : Теза, 2011. - 284 с.
14. Павленко М. Русалонька із 7-В у тенетах лабіринту / М. Павленко. - Вінниця : Теза, 2011. - 278 с.

15. Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля / П. В. Палиевский // Теория литературы. - Т. 3. Стилль. Произведение. Литературное развитие. - М.: Наука, 1965. - С. 7-33.
16. Сакулин П. Н. Теория литературных стилей / П. Н. Сакулин. - М.: Мир, 1927. - 74 с.
17. Сучасна література для дітей: огляд [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/default.aspx?id=5828>.
18. Тодоров Ц. Поняття літератури та інше есе / Ц. Тодоров ; [переклад з франц. Є. Малічева]. - К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - 162 с.
19. Українська література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-9 клас [Електронний ресурс]. - Режим доступу : http://www.mon.gov.ua/ua/activity/education/56/692/educational_programs/1349869088.

© Овдійчук Л. М., 2014

Дата надходження статті до редколегії 03.07.2014 р.

ТВОРИ ГАЛИНИ МАЛИК ДЛЯ ДІТЕЙ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ШКІЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ

У статті розглядаються твори сучасної української письменниці Галини Малик для дітей, які введені до шкільної програми 5 класу для обов'язкового вивчення. Автори зосереджують увагу на формуванні літературної компетенції учнів та залученні їх до читання художніх творів.

Ключові слова: контекст, дитяча література, літературна компетенція, аналіз.

В статье рассматриваются произведения современной украинской писательницы Галины Малик для детей, которые введены в школьную программу 5 класса для обязательного изучения. Авторы особое внимание уделяют формированию литературной компетенции учащихся и привлечению их к чтению художественных произведений.

Ключевые слова: контекст, детская литература, литературная компетенция, анализ.

The article deals with the works of modern Ukrainian writer Galina Malik for children introduced to the curriculum for the compulsory 5 students learn. The authors focus on the formation of literary competence of students and engage them in reading fiction.

Key words: context, children's literature, literary competency analysis.

Сьогодні перед учителями-словесниками постає одвічне питання - як залучити учнів до читання художніх творів. Крім визначених педагогікою вікових особливостей сприйняття художніх творів, у наш час треба враховувати ту дуже сумну для шанувальників гарної книги обставину, що діти і підлітки з кожним роком читають усе менше і менше. Замість читання діти мають тепер інші розваги. Як зазначається у проєкті «Концепції літературної освіти в 11-річній загальноосвітній школі», учитель сьогодні «змушений конкурувати з телевізійними та комп'ютерними програмами» [9].

Проблема ускладнюється ще й тим, що не всі тексти можуть видатися цікавими учням на перший погляд. Але це не означає, що вчителі повинні потурати лише читацьким смакам учнівської аудиторії, вони якраз повинні їх виховувати і формувати засобами художнього слова кращих зразків письменства.

Як відомо, література для дітей та юнацтва - специфічна гілка літератури, «самобутній, самодостатній літературний феномен» [2, с. 27], який сьогодні розглядають як у педагогічному (методичному), так і теоретико-критичному літературному дискурсі. Немає єдності думок науковців щодо визначення поняття «дитяча література» (У. Гнідець, Н. Марченко, О. Папуша, М. Славова); ознак, функцій літератури (В. Кирилова), адресованої дітям; підходів до інтерпретації літератури для дітей та юнацтва (Л. Мацевко-Бекерська). Відкритою залишається також проблема висвітлення історії розвитку дитячої літератури, формування теорії та критики літератури для дітей та юнацтва.

Щоб зацікавити сучасних учнів читанням, необхідно, щоб учитель був сучасним, а сам художній текст - зрозумілим і близьким по духу для дітей.

Одним із таких вдалих прикладів є твори для дітей сучасної української письменниці Галини Малик.

Мета статті полягає в тому, щоб визначити, яке місце займають твори Галини Малик у сучасній шкільній літературній освіті, подати методичні рекомендації до їх вивчення.

Основними компонентами літературної компетенції є читацька, літературознавча, бібліотечно-бібліографічна, які формуються та розвиваються в дітей, починаючи з молодшого шкільного віку і протягом подальшого спілкування з книгою.

Особливістю курсу української літератури в основній школі є увага до сучасних текстів для дітей. Ознайомлення із сучасними дитячими книгами не тільки розширює читацькі інтереси учнів, а й допоможе їм краще збагнути сучасний світ, а в майбутньому обирати високохудожні книги для самостійного читання, розвивати індивідуальні читацькі навички, а також визначитися з улюбленим літературним жанром.

У процесі сприйняття й аналізу творів сучасних українських письменників, уведених до сучасної шкільної програми з української літератури (Г. Малик, В. Рутківського, О. Луцевської, М. Павленко, І. Роздобудько, О. Гавроша, І. Андрусика, М. Чумарної та інших), на уроках для кращого сприйняття можна запропонувати учням переглянути мультимедійні презентації із біографічними даними авторів, відеоінтерв'ю, зачитати цитати із літературно-критичних оглядів, а після вивчення творів - написати рецензії та відгуки

на ті книги, які найбільше припали до душі, із подальшим друком кращих робіт у шкільній літературній пресі.

Цікавими для учнів є ознайомлення-презентації нових дитячих книжок на кожному уроці (незалежно від морально-етичних та інших проблем, які розглядаються у контексті художнього твору), а також літературні п'ятихвилинки [5, с. 32].

У 2013-2014 навчальному році у шкільну програму з української літератури введена тема «Галина Малик. «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії». Повість-казка сучасної дитячої письменниці. Морально-етичні проблеми в казці: добро і зло, відповідальність за свої вчинки, вміння долати перешкоди на шляху до мети. Елементи незвичайного в повісті. Символіка країни Недоладії та її мешканців. Своєрідність композиції твору. Особливості його мови» [9].

На етапі підготовки до читання вчителів необхідно ознайомити п'ятикласників з біографічними даними про письменницю, які подаються у формі елементарної біографічної довідки. Народилася Галина Миколаївна Малик 12 серпня 1951 року у м. Бердянську Запорізької області. 1964 року сім'я переїхала в селище Середнє на Закарпатті. Зараз працює головним редактором Закарпатської філії видавництва «Знання» (м. Київ).

За повість «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії» у 1988 році Галині Малик було присуджено премію імені О. Копиленка. З незвичайними пригодами Алі, невгамовної героїні цих повістей, уже познайомились юні читачі Іспанії, Італії, Франції, Німеччини та інших країн. А за повість «Злочинці з паралельного світу» Галині Малик було присуджено звання лауреата літературної премії імені Лесі Українки 2003 року. Галина Малик - член Національної спілки письменників України з 1991 року.

Вона є також автором книг: «Пантлик і Фузя», «Пантлик і Фузя сперечаються», «Пригоди Іванка і Беркутка», «Як ти народився» та збірки перекладів з російської мови Даниїла Хармса «Я тепер автомобіль».

У 2007 році Галина Миколаївна відзначена літературною премією ім. Ф. Потушняка за книги казок для дітей «Пригоди в зачарованому місті» (Тернопіль, 2006) та «Сміятись заборонено» (Київ, 2005).

Традиційно художні твори п'ятикласники читають у класі під керівництвом учителя та з його поточним коментуванням окремих слів, образів, епізодів.

Спрямувати учнів на сприйняття тексту казки допоможе вступна бесіда про необхідність доводити кожну розпочату справу до кінця, бо це організує людину. З неорганізованою людиною ніхто не хоче товаришувати, мати спільні справи, бо вона будь-якої миті може підвести. Тому це важлива для кожної людини риса. Крім того, невиконана справа може призвести до катастрофи, трагедії і навіть до такої історії, про яку розповідає у своїй казці Галина Малик. Про неї ми дізнаємось, звернувшись до тексту.

У процесі читання з'ясуємо з учнями значення імен головних героїв, чому автор так назвала їх. Що вони вчинили такого, що вплинуло не тільки на їхню долю, але й на вибір прізвиська. Усі, крім головної героїні, носять імена з префіксом недо: Недоладько, Недопопелюшка, Недороль, Недоштанько, Недорадник.

Усі ці імена свідчать про те, що кожен з героїв щось недоробив або став жертвою чийсь недоробки. Пропонуємо учням відгадати походження цих імен, а потім в процесі читання доводимо його цитатами з тексту. Таким чином, у процесі читання початкові уявлення учнів про головних героїв доповнюються авторськими характеристиками.

Деякі вчені-методисти вважають, що системний аналіз творів для дітей з використанням різних штерпетаційних підходів - це ще одна із особливостей вивчення їх. Так уже стереотипно склалася думка, що літературу для дітей не варто глибоко аналізувати, оскільки достатньо виокремити її освітню та виховну функцію, означити тему твору та загальні риси головного героя. Однак з цим не можна погодитися. Кожен справді вартісний твір дитячої літератури потребує фахового літературознавчого аналізу і має бути проінтерпретований. На цьому неодноразово наголошували такі вчені, як Л. Мацевко-Бекерська, О. Папуша, У. Гнідець, Р. Мовчан, Н. Марченко, Т. Щербаченко, М. Прихода та інші.

Таку специфіку мають саме твори для дітей Галини Малик: вони цікаві, динамічні, з веселими і ненав'язливо повчальними перипетіями, з філософським підтекстом. Герої письменниці такі яскраві й самодостатні, що не відпускають читача (і тут варто буде зазначити, що не тільки юного читача), а змушують ще і ще читати про їхні пригоди, де діють вигадані герої, відбуваються чарівні події.

Персонажі ж творів найчастіше діляться на дві групи - тут є звичайні люди (як правило, діти), які живуть за звичайними законами і їх життя не віщує нічого особливого або незвичайного (Аля та її сім'я). Крім того, діють також і чарівні персонажі, яких зустрічають головні герої, потрапляючи в казковий світ.

З упевненістю можна стверджувати, що пригоди Алі нагадують читачеві у багатьох моментах подорожі Аліси в країні Чудес із відомої казки Льюїса Керрола. Про це говорить і сама Галина Малик в одному зі своїх інтерв'ю: «Моя найперша і найулюбленіша казка - «Аліса». Це казка всіх часів, народів і мене дуже дивує, коли навіть деякі колеги кажуть, що не люблять, не розуміють чи не сприймають її. Не пам'ятаю, коли вперше прочитала, але відтоді вона зі мною завжди поруч. Це був якийсь несподіваний «удар під дихало», грубо кажучи. Я починала читати у 5 років (мама розповідала) і добре запам'ятала першу книжку, яку мама подарувала - українські народні казки, від «Солом'яного бичка» до «Бою на Калиновому мосту», «Котигорошка». І раптом... Аліса - абсолютно інша культура, філософія, інше парадоксальне світосприйняття, нічого логічного, все догори ногами, все на піввідчуттях, на додумуванні, на натяках, алюзіях. Але водночас там є одна велика домовленість автора з дитиною: я - дурачуся, а ти - зрозумій. І ще, що мене дуже вражає - там у Керрола є декілька шарів: для дітей, для старших дітей, для дорослих тощо. Це величезний шифр, у якому зашифровано стільки всього! Досі не розгадано усе, хоч і захищалися по ньому не одне покоління літературознавців і керролістів. Математичні навіть якісь глибини. Я маю цілу збірку перевидань

«Аліси», з усякими розшифровками, тлумаченнями, поясненнями і кожен раз цю книгу можна перечитувати заново і знаходити зовсім нові кімнатки-схованки. Мовляв, о, а минулого разу я це і не помітила!» [10].

Така кімнатка-схованка є і у казці Галини Малик «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії». У ній Аля знаходить чарівну книгу, з якої дівчинка дізнається як їй можна повернутися додому з країни Недоладії. Це одна з кімнат незвичайного будиночка, в якому здійснюються всі мрії й бажання.

На прикладі цього твору п'ятикласники знайомляться з теоретико-літературним поняттям про повість-казку. Повість-казка - жанрова модифікація, що містить у собі ознаки реалістичного та казково-фантастичного твору. Цей жанр на прикладі вигаданих ситуацій пропонує дітям розібратися в стосунках людей, навчитися відрізняти погане від хорошого, оцінювати вчинки персонажів. У творі створюються вигадані світи, але при цьому дитина має можливість ознайомитися зі світом реальним, його правилами та особливостями. Поєднання реалістичності й казковості виявляється на кожному рівні - композиційному, сюжетному, стилістичному [3].

Казку «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії» - можна назвати коміксом, бо вона містить як звичайний текст, так й ілюстрації з коментарями (найчастіше - вигуків або фраз героїв).

Композиційно її можна поділити на три частини: експозиція казки «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії» (події доти, доки Аля потрапила в Недоладію); зав'язка (початок пригод Алі в чарівній країні): зустріч із Недочеревиком; розвиток дії: знайомство з Недоладьком, пригоди в палаці Недороля, пошуки штурку з повернення додому, ув'язнення та знайомство з гвардійцем Недобородою; кульмінація (події наприкінці перебування Алі в Недоладії): ремонтування годинника, допомога недоладянам, повернення додому; розв'язка (події, що відбулися після повернення Алі додому).

Хоча текстуально у школі вивчається тільки казка «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії», але й інші твори Галини Малик варті уваги і дітей, і дорослих. Письменниця в них порушує такі актуальні для сьогодення морально-етичні проблеми як: дитяча безпритульність, сирітство, бездомні тварини, виховання характеру, самоідентифікація дитини, любов до своєї малої батьківщини.

Галина Малик уболіває за долю сучасної літератури для дітей, бо вважає, що дитину потрібно виховувати книжкою, казкою. І тому не дивно, що книга «Пригоди

Алі в країні Недоладії», яка вивчається учнями в 5 класі, стала основою для інтерактивної аудіокнижки та розвиваючої гри, вперше розробленої на основі сучасної української книжки для дітей. А в XI Всеукраїнському рейтингу «Книга року - 2009» книжка Галини Малик «Принцеса Мішель і король Грифаїни» посіла перше місце в номінації «Дитяче свято».

У своїх творах письменниця створює вигадані світи, але при цьому дає можливість знайомитися зі світом реальним, його правилами та особливостями, висвітлює картини сучасного життя, окрім політики, тому що, на думку авторки: «Діти визнають лише одну політику - політику порядності, відчують, коли з ними чинять недобре: коли їм брешуть, коли є несправедливість. Тому якщо в моїх книжках і з'являються якісь політичні моменти, то лише як реалії життя» [13, с. 3].

Твори для дітей написані доступно для них мовою, а тому, вивчаючи їх у школі, учні їх люблять, розуміють і добре запам'ятовують. І все це завдяки тому, що в творах Галини Малик вони можуть знайти вичерпні відповіді на будь-які свої питання, вирішення своїх маленьких дитячих проблем. Авторка на прикладі вигаданих ситуацій пропонує юним читачам розібратися в стосунках людей, навчитися відрізняти добро і зло, оцінювати вчинки персонажів. Сама ж письменниця вважає, що в дитячій літературі немає заборонених тем. Так, секс, насильство, жорстокість, смерть - про все це можна розповідати дитині! Тільки про це треба говорити її мовою. Щоб вона зрозуміла. Без матів і змалювання жаклих картин, дуже простими, гарними, без натяку на соромітність словами... Наприклад, у Галини Малик є книжка «Як ти народився», де вона розповідає дітям від двох до трьох років, що вони народилися від любові завдяки своїм батькам. І не кожен тато чи мама може про це розказати, а письменник має прийти на допомогу [13, с. 4].

Тож не дивно, що майже всі твори Галини Малик є перекладеними на декілька мов світу. Адже їх люблять, ними зачитуються не тільки дорослі, а й діти. Вони є зрозумілими та доступними кожному з нас. Тому добре, що до навчальних програм вносять для дітей такі пізнавальні та захоплюючі твори. Можливо хоч таким чином вдасться утримати дітей від негативного впливу навколишнього середовища, яке їх так завжди приваблює, та заохотити до читання цікавих, високохудожніх творів сучасних українських дитячих письменників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галина Малик: поетеса, прозаїк, драматург, перекладач : біобібліогр. довідка // Сучасні письменники України : біобібліогр. довідник / [упоряд. А. Гай ; уточн. і доповн.]. - Біла Церква, 2012. - С. 128.
2. Гнідець У. С. Концептуалізація розуміння сучасної літератури для дітей та юнацтва у світлі наукової критики / У. С. Гнідець // Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. - Вип. 1. - Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2011.-С. 25-35.
3. Дитяча література: особливості повісті-казки [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://knig.org.ua/dytyacha-literatura-osoblyvosti-povisti-kazky.html>.
4. Круль Л. М. Дитяча література: [методичні рекомендації до практичних занять] / Л. М. Круль, Т. Б. Качак. - Івано-Франківськ, 2011. - 40 с.
5. Малик Г. М. Злочинці з паралельного світу : повість [для серед. шк. віку] / Г. М. Малик. - Вінниця : Теза, 2008. - 220 с.
6. Малик Г. М. Злочинці з паралельного світу-2 : фантастична повість [для дітей серед. шк. віку] / Г. М. Малик ; [худож. С. Храпов]. - Львів. Світ, 2003.-96 с.
7. Малик Г. М. Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії: повість-казка [для дошк. та мол. шк. віку] / Г. Малик. - К.: Веселка, 1990. - 94 с.
8. Малик Г. Принцеса Мішель і король Грифаїни: казкова історія / Г. Малик // Барвінок. - 2008. - № 11. - С. 20-23.

9. Українська література для 5-9 класів загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою та мовами навчання національних меншин. Програма [Електронний ресурс] / Р. В. Мовчан, К. В. Таранік-Ткачук, М. П. Бондар, О. М. Івасюк, С. А. Кочерга, Я. І. Кавун, О. І. Неживий, Н. В. Михайлова. - Режим доступу : http://www.mon.gov.ua/ua/activity/education/56/692/educational_programs/1349869088.
10. Твердохліб Г. Ранкова кава з Галиною Малик [Електронний ресурс] / Г. Твердохліб. - Режим доступу : <http://zaholovok.com.ua/rankova-kava-z-galinoyu-malik>.
11. Троценко С. В. Галина Малик «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії» : [урок-подорож, 5 клас] / С. В. Троценко // Вивчаємо Українську мову за літературу. - 2013. - № 15. - С. 24-28.
12. Чухно З. Методика аналізу художнього твору [Електронний ресурс] / З. Чухно. - Режим доступу : <http://shkola.ostriv.in.ua/publication/code-15b874b8dd4e0>.
13. Шеретко Ю. Галина Малик: «У дитячій літературі немає заборонених тем» : [інтерв'ю] / Ю. Шеретко // Друг читача. - 2006. - № 1, січень. - С. 3-4.

© Слижук О. А., Гребенюк М. А., 2014

Дата надходження статті до редколегії 20.07.2014 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БАРАН (Гнідець) Уляна Святославівна - кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Інституту гуманітарних та соціальних наук Національного університету «Львівська політехніка», Президент Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва.

Коло наукових зацікавлень: українська та зарубіжна література для дітей, компаративний аналіз національних літератур для дітей.

БОНДАР Людмила Олександрівна - кандидат філологічних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Коло наукових зацікавлень: сучасна українська література, драматургія і театр, культурологія, теорія та методологія літератури, герменевтика та семіотика літератури, психоаналіз у літературі.

ВАСЮТА Світлана Дмитрівна - кандидат педагогічних наук, учитель-методист, учитель української мови і літератури НВК школи-ліцею № 19, м. Рівне.

Коло наукових зацікавлень: ноосферна освіта в процесі вивчення української літератури.

ГОГОЛЬ Наталія Валеріївна - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Коло наукових зацікавлень: література для дітей різних періодів і різних народів, українська усна народна творчість, народознавство, проблема формування в молодших підлітків умінь естетично оцінювати художні твори на уроках української літератури.

ГРЕБЕНЮК Марина Анатоліївна - студентка 4 курсу філологічного факультету Запорізького національного університету.

Коло наукових інтересів: методика викладання української літератури.

ДЕРКАЧОВА Ольга Сергіївна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та методики початкової освіти ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника».

Коло наукових зацікавлень: дитяча зарубіжна література, сучасний літературний процес, українська лірика другої половини ХХ ст.

ДИБОВСЬКА Олеся Володимирівна - магістрантка Педагогічного інституту Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»; практичний психолог Івано-Франківської загальноосвітньої школи І-ІІІ ступенів № 18.

Коло наукових зацікавлень: українська та зарубіжна література для дітей, сучасна українська література.

ЄНАЛЬЄВА Ольга Анатоліївна - аспірантка кафедри германської філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Коло наукових зацікавлень: теорія літератури, сучасна література для дітей, зокрема німецька література для дітей.

КАНЧУРА Євгенія Орестівна - кандидат філологічних наук, викладач Любарської гімназії № 1 (сmt. Любар, Житомирська область).

Коло наукових зацікавлень: інтертекстуальність, міфопоетика, компаративістика, фентезі, англійська література.

КОЛЕСНИК Ганна Леонідівна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Коло наукових зацікавлень: сучасна література Великобританії, США та Канади; постмодернізм; історична металітература; літературні казки.

КОРНЄВА Людмила Михайлівна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального і слов'янського мовознавства та іноземних мов Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Коло наукових зацікавлень: теорія комунікації, фразеологія, риторика, анекдот як жанр фольклору.

КОСАРЕВА Галина Сергіївна - кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української філології, теорії та історії літератури Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Коло наукових зацікавлень: зацікавлень український історичний роман, творчість Валерія Шевчука, сучасна українська проза.

ЛЕБЕДІВНА Лариса Іванівна - кандидат філологічних наук, вчений секретар Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Коло наукових зацікавлень: сучасна художня проза для підлітків (періоду незалежності України).

МАКАРОВА Тетяна Михайлівна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри менеджменту та соціально-гуманітарних дисциплін Криворізької філії ПВНЗ «Європейський університет».

Коло наукових зацікавлень: моделі поведінки дітей та підлітків, мораль та духовність дитячого світу.

ОВДІЙЧУК Лілія Миколаївна - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови та методик викладання, заступник декана історико-філологічного факультету Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука (м. Рівне).

Коло наукових зацікавлень: історія, теорія та критика дитячої літератури, зокрема жанрово-стильові особливості сучасної прози для дітей. Літературознавчі дослідження творчості письменників, життя і твори яких пов'язані з Рівненщиною.

САЛЮК Богдана Анатоліївна - кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов і методик викладання Бердянського державного педагогічного університету.

Коло наукових зацікавлень: дитяча література в контексті порівняльного літературознавства.

СЕМЕНЕЦЬ Ольга Сергіївна - кандидат філологічних наук, докторант кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

Коло наукових зацікавлень: рецепція античної літератури французькими письменниками XX - початку XXI століття, маргінальна ментальність письменника та її вплив на поетику художнього твору, автобіографічне та автофікціональне письмо, соціологія літератури.

СЛИЖУК Олеся Алімівна - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри загального і слов'янського мовознавства Запорізького національного університету.

Коло наукових зацікавлень: методика викладання української літератури.

СОЛОГУБ Любов Олексіївна - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.

Коло наукових зацікавлень: лексикологія, фразеологія, лінгводидактика.

ТИХОМИРОВА Олена Володимирівна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри лексикології і стилістики англійської мови імені професора О. М. Мороховського Київського національного лінгвістичного університету.

Коло наукових зацікавлень: література фентезі, міфологічні сюжети, метапроза, наративістика, когнітивістика.

УШНЕВИЧ Соломія Едуардівна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і методики початкової освіти ДВНЗ «Прикарпатський національний університет» імені В. Стефаника.

Коло наукових зацікавлень: сучасний історико-літературний процес; особливості художнього мислення письменників; питання реалізації автора в текстах для дітей та юнацтва.

ШУЛЬКОВА Катерина Ігорівна - аспірантка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету.

Коло наукових зацікавлень: масова література, дитяча детективна проза, тендерне літературознавство.

Наукове видання

НАУКОВІ ПРАЦІ

Науково-методичний журнал

Серія «Філологія. Літературознавство»

Випуск 227

Том 239

Технічний редактор, комп'ютерна верстка *М. Матвієнко*.
Друк *О. Мішалкіна*. Фальцювальні-палітурні роботи *Ю. Шаповалова*.

Підп. до друку 18.09.2014 р.
Формат 60х84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 12,55. Обл.-вид. арк. 11,45.
Тираж 300 пр. Зам. № 4472.

Видавець і виготовлювач: ЧДУ ім. Петра Могили.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50-03-32, 8 (0512) 76-55-81, e-mail: rector@chdu.edu.ua.
Свідцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3460 від 10.04.2009

Видавництво ЧДУ ім. Петра Могили



Наукові праці
Чорноморського
державного університету
ім. Петра Могили

Наукові праці

Науково-методичний журнал

ISSN 2310-9815



ISSN 1609-7742



Том 239