

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Богдана САЛЮК

**PERPETUUM MOBILE
ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ:
ТИПОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ
ДИТИНИ-БЕШКЕТНИКА**

Монографія

Донецьк
Видавництво
ЛАНДОН-XXI

2013

УДК 82.091+82-93
ББК 83.8
С16

Рецензенти:

Харлан О. Д. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики, директор Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету;

Мацевко-Бекерська Л. В. – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка;

Гавура О. М. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства, інформаційної діяльності та українознавства Тернопільського національного економічного університету.

Науковий редактор:

Кучма Н. З. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

*Друкується за рішенням
вченої ради Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 11 від 5 квітня 2013 року)*

Салюк Б. А.

С16 *Regretium mobile* дитячої літератури : типологія традиційних образів дитини-бешкетника : монографія / Богдана Салюк. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2013. – 216 с.

ISBN 978-617-7049-47-9

Монографія присвячена типології традиційних образів дитини-бешкетника у дитячій літературі, висвітлює питання генези цих персонажів, специфіки їх функціонування у літературних і культурних ареалах.

Видання адресоване літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам-філологам, а також усім, хто цікавиться дитячою літературою.

УДК 82.091+82-93
ББК 83.8

ISBN 978-617-7049-47-9

© Б. А. Салюк, 2013

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
РОЗДІЛ 1. БЕШКЕТНИК ЯК ТРАДИЦІЙНИЙ ОБРАЗ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ І ПРО ДІТЕЙ	9
1.1. Дитяча література у контексті сучасних літературознавчих концепцій.....	9
1.2. Парадигма традиційного образу шибеника у літературі для дітей і про дітей.....	28
1.3. Стадії традиціоналізації образів дитини-бешкетника... 1.3.1. Генеза традиційного образу бешкетника комічного типу.....	36 36
1.3.2. Генеза традиційного образу бешкетника драматичного типу.....	51
РОЗДІЛ 2. КОМІЧНИЙ ТИП БЕШКЕТНИКА: МОДЕЛЬ «ТОМ СОЙЄР»	65
2.1. Комічне і національний характер шибеника.....	66
2.2. Руді ненажери дитячої літератури: антропологічний аспект у портретуванні персонажа.....	73
2.3. Бешкетництво-як-розвага і проблема «шибеник vs суспільство».....	84
2.4. Типи сюжетів і провідні мотиви прози про шибеників моделі «Том Сойєр».....	94
2.5. Специфіка хронотопу творів про бешкетників комічного типу.....	103
РОЗДІЛ 3. ДРАМАТИЧНИЙ ТИП БЕШКЕТНИКА: МОДЕЛЬ «ГЕК ФІНН»	117
3.1. Трагікомізм і драматизм як доміанти образу шибеника драматичного типу.....	118
3.2. Психологічний портрет бешкетників моделі «Гек Фінн».....	128
3.3. Бешкетництво-як-бунт і проблема «шибеник vs цивілізація».....	137

3.4. Екзистенційні мотиви у прозі про бешкетників моделі «Гек Фінн».....	146
3.4.1. Мотив правди / неправди.....	146
3.4.2. Мотив втечі.....	150
3.4.3. Мотив смерті.....	155
3.5. Особливості хронотопу творів про бешкетників драматичного типу.....	158
РОЗДІЛ 4. «ПЛАНЕТА БЕШКЕТНИКІВ»: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	170
ПІСЛЯМОВА.....	186
ЛІТЕРАТУРА.....	191
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....	212

ПЕРЕДМОВА

Людство віддавна прагне вічності: безкінечного життя і молодості, постійного і невичерпного джерела енергії та багатства. Найвідоміші міфологічні, легендарні, фантастичні артефакти – Грааль, філософський камінь, еліксир життя, Голем, штучний інтелект – так чи інакше пов'язані з цим бажанням, намагаються відтворити його через відповідні наративи, що побутують у культурі. Міфологічна свідомість людини перебуває у постійному пошуку шляхів розв'язання цієї проблеми, що втілюється, зокрема, у намаганні створити машину, яка символізує вічний двигун, – *perpetuum mobile*. При цій згадці в уяві відразу постає певний алхімічний пристрій, що є константою руху та енергії для людства, і, головне, що служитиме достоту вічно. Погодьтеся, зручна і корисна річ, хоч вона ніколи не існувала і навряд чи існуватиме, позаяк набуває рис своєрідної мрії-утопії.

Винахідники різних епох билися над ідеєю *perpetuum mobile*, а втілила її у життя культура через художні твори для дітей. Власне, таким постачальником вітальної (життєдайної) енергії для читачів дитячої літератури є ніхто інший, як бешкетник. Цей дитячий персонаж уже з перших рядків тексту залучить Вас до своїх ігор, забалакає своїми оповідками, затягне у часом небезпечні, але завжди і неодмінно захопливі пригоди, аби Ви не сумували, словом, не дасть ані хвилини спокою. Та, дочитавши книгу, переконаєтесь, що той спокій Вам і не потрібен, бо життя довкола настільки цікаве і яскраве, що втратити бодай його мить неприпустимо. А невгамовний бешкетник продовжить розворушувати душу і розум інших своїми безмежними фантазіями і витівками, бо таке вже єство цього *perpetuum mobile*.

Для дитячих письменників образ дитини-бешкетника – багатотний матеріал для вираження авторських інтенцій, улюблений персонаж. Шибеник є безпосереднім рушієм сюжету, і світ твору обертається довкола нього. Та, попри письменницьку та читацьку популярність, у якості об'єкта досліджень філологічної науки цей традиційний образ літератури для дітей і про дітей досі не достатньо вивчений.

Поступальний розвиток українського літературознавства засвідчує тенденцію до зміни пасивного статусу досліджень дитячої літератури на більш активний, що пов'язано з відходом науковців від педагогічного підходу. Сьогодні питання оновлення методології при аналізі художніх творів для дітей і про дітей стає основним завданням українських літературознавців, оскільки важливого значення набуває використання здобутків сучасної філології, що активно залучає до студіювання дитячої літератури трендові літературознавчі методології та галузі (наратологія, імагологія, культуральні та гендерні студії, архетипна критика тощо).

Літературознавцями ХХ ст. у вивченні дитячої літератури було зроблено чимало. Слід згадати хоча б найавторитетніші імена таких вчених, як Євген Брандіс, Людмила Брауде, Ніна Демурова, Любов Кіліченко, Євгеній Нейолов, Людмила Скура-товська, Юрій Ступак, Оксана Тараненко, Дмитро Урнов, Ірина Чернявська, Костянтин Чуковський та інших, які залишили у спадщину науковцям кінця ХХ – початку ХХІ ст. ґрунтовні праці з теорії та історії зарубіжної та української дитячих літератур.

Переважна більшість сучасних досліджень української дитячої белетристики стосується історії літератури (Ірина Бойцун, Ольга Будугай, Оксана Гарачковська, Наталія Резніченко, Олена Чепурна та інші), значно менша їх частина – з теорії чи власне поетики дитячої літератури (Уляна Гнідець, Тетяна Качак, Наталія Марченко, Лідія Мацевко-Бекерська, Лілія Овдійчук, Емілія Огар, Ольга Папуша тощо). Вітчизняні науковці насамперед цікавляться проблемами жанру, процесу читання дитиною, перекладу й адаптації текстів, методикою викладання дитячої літератури у середніх і вищих навчальних закладах, її дотичністю до контекстів мистецьких систем того чи іншого письменника. Однак, недостатньо вивченими є типи персонажів, хоча саме вони й цікавлять дитину-читача, адже відбувається ототожнення юного реципієнта тексту та літературного героя.

Водночас, мало опрацьована українським літературознавством сфера порівняльних студій художніх творів для дітей і про дітей. Тим часом ґрунтовне компаративне дослідження видається нам особливо плідним у царині літератури для дітей, оскільки

розширює обрії міжлітературних і міжкультурних взаємин. Зокрема, правомірним видається використання текстів творів для дітей як матеріалу для дослідження традиційних сюжетно-образних структур.

Вихідною для нашої монографії є теза про традиційність образів дитини-бешкетника, відтак особливої уваги вимагає висвітлення питання парадигми цих образів. Функціонування традиційних образів шибеника у національних дитячих літературах позначено їх типологією, що базується на дихотомії естетичних категорій «комічне – трагічне» («смішне – серйозне»). Тому студювання типології досліджуваних традиційних структур потребує ґрунтовного аналізу, який допоможе виявити типологічні аналогії та відмінності національних проявів традиційних образів дитини-бешкетника, а також повноцінно висвітлити функціонування цих традиційних структур у творах для дітей і про дітей.

Мета монографії полягає у дослідженні парадигми традиційних образів дитини-бешкетника, класифікації та аналізові їх типологічних моделей, а також у визначенні специфіки їх функціонування в інших видах мистецтва.

Предметом студії є типологія традиційних образів дитини-шибеника у літературі для дітей і про дітей, особливості поетики художніх творів, що експлікують досліджувану традиційну структуру, а також специфіка національного трактування аналізованих персонажів. Зупиняємося також на інтермедіальному аспекті прочитання образу бешкетника, оскільки він побутує й в інших видах мистецтва, насамперед у кінематографі та анімації.

Матеріалом для дослідження стали насамперед твори Ніни Боден («Збігло літо»), Володимира Винниченка («Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Бабусин подарунок»), Ірмгард Койн («Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити»), Астрід Ліндгрєн («Пеппі Довгапанчоха», «Еміль із Льоненберги»), Всеволода Нестайка («Гореадори з Васюківки»), Марка Твена («Пригоди Тома Соєра», «Пригоди Гекльберрі Фінна»), Григора Тютюнника («В сутінки», «Дивак», «Сито, сито»), в яких активно функціонує традиційний образ шибеника. Задля унаочнення того чи іншого аспекту дослідження принагідно використані твори Івана Багмута («Щасливий день суворовця Криничного»), Еріха

Кестнера («Еміль і детективи»), О.Генрі («Вождь червоношкірих»), С'юзен Кулідж («Невгамовна Кейті»), Миколи Носова («Веселі оповідання»), Франчески Саймон («Жахливий Генрі»), Івана Франка «Малий Мирон» та інші. До аналізу також залучені кіно-, теле- і анімаційні фільми з протагоністом-бешкетником.

Монографія «*Perpetuum mobile* дитячої літератури: типологія традиційних образів дитини-бешкетника» містить чотири розділи.

У першому розділі – «Бешкетник як традиційний образ літератури для дітей і про дітей» – охарактеризовано місце літератури для дітей і про дітей у контексті сучасних літературознавчих концепцій, наголошується на доцільності використання у студіях текстів теорії традиційних сюжетів та образів. Обґрунтовується традиційність образів дитини-шибеника, аналізуються парадигма цих образів та їх генеза. Запропоновано авторську типологію традиційних образів дитини-бешкетника, що спирається на дихотомію естетичних категорій «комічне – трагічне» («смішне – серйозне»).

Другий розділ – «Комічний тип бешкетника: модель «Том Соєр» – присвячено дослідженню специфіки функціонування комічного типу бешкетника у дитячій літературі. Увага зосереджена на вивченні ролі національного характеру в образотворенні шибеників, місці антропологічного аспекту в портретуванні героїв, виокремленні психо-поведінкових домінант їх діяльності у межах соціуму та поза ним.

У третьому розділі – «Драматичний тип бешкетника: модель «Гек Фінн» – визначені особливості функціонування драматичного типу бешкетника в українській та зарубіжній літературі для дітей і про дітей. Буття дитячого персонажа у художніх творах позначено посиленням психологізації його образу, драматизмом вирішення конфлікту між особистістю бешкетника та довіклям, напруженістю сюжетних колізій, «недитячими» темами і проблемами.

Четвертий розділ – «Планета бешкетників»: інтермедіальний аспект – зосереджений на дослідженні традиційного образу дитини-бешкетника крізь призму інтермедіальності, а саме визначення шляхів його «міграцій» у анімацію та кінематограф.

РОЗДІЛ 1. БЕШКЕТНИК ЯК ТРАДИЦІЙНИЙ ОБРАЗ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ І ПРО ДІТЕЙ

1.1. Дитяча література у контексті сучасних літературознавчих концепцій

Активізація дослідження художніх творів для дітей в останні роки спричинена не лише зростанням інтересу до цього об'єкта з боку літературознавців, а й бажанням долучити його до загальних науково-дослідницьких тенденцій, і в такий спосіб визнати право дитячої літератури на повноцінне літературознавче студювання у контексті літератури загалом.

На специфічність явища літератури для молодших читачів вказував свого часу чи не перший теоретик дитячої літератури в українському літературознавстві – Іван Франко. У статті «Женщина-мати» учений визначив критерії літератури для дитячого читання, згідно з якими слід обирати твори, «які образують розум, ублагороднюють почуття, будять рівночасно розум і дух і становлять таким чином здоровий корм душі. Найотвітніші до того – малі оповідання з подорожей та історії з народного і родинного життя, де уявлення живе і ясне, спосіб вираження короткий, простий і зрозумілий. Наука, поправа і моральність повинні бути головними елементами і підставами тих творів» [136, с. 263-264]. Акцентований вченим педагогічний аспект морально-естетичного виховання дитини за допомогою книги й визначає відмінність і значення дитячої літератури, відтак провокує уважність і відповідальність дорослих у доборі текстів для дитячого читання. Якщо для І.Я. Франка особливість дитячої літератури, порушена у вище згаданій статті, була поза сумнівами, то для літературознавців другої половини ХХ ст. такий умовивід став дискусійним.

У спільноті літературознавців (від другої половини ХХ ст.) побутують протилежні погляди щодо феномену дитячої літератури. Переважна більшість учених визнала художні твори для дітей специфічним типом літератури, складовою літературної системи («література *per se*», як зазначала Зохар Шевіт), тож дитяча

література – це «частина літературного простору, феномен розвитку письменства як художньої практики людства», яка є «субсистемою літературної полісистеми» [121, с. 186]. Любов Кіліченко, вказуючи на тривалість суперечки у питанні особливості цього культурного явища, дає ствердну відповідь: «Є вона, ця специфіка, чи немає? Звичайно, є, хоча це зовсім не означає, що між літературою для дітей і літературою для дорослих пролягла висока мурована стіна», оскільки дитяча література звертається до тих проблем, що й уся художня література, та висвітлює їх по-своєму [72, с. 15]. Відповідно, є підстави для її глибокого дослідження у тому ж обсязі, що і так звану «дорослу літературу».

Проте, мала місце й опозиційна точка зору, що ставила під сумнів існування дитячої літератури, як-от праця Жаклін Роуз «До проблеми Пітера Пена, або Неможливість дитячої літератури» (Jacqueline Rose «The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction»), та вона не набула значного поширення серед науковців. Зауважимо, що така амплітуда коливань гуманітаріїв щодо феномену дитячої літератури спричинювала низку й дотепер відкритих питань теоретичного характеру, що часом уповільнювали рух літературознавчих досліджень.

Зокрема, розбудова теорії літератури для дітей як об'єкту наукового пізнання ускладнюється досі невирішеною проблемою вибору адекватного терміну на позначення цього явища та введення його до літературознавчої терміносистеми. Побутування різноманітних дефініцій свідчить про «нетермінологічний характер цілком сформованого поняття», яким є словосполучення «дитяча література» [118, с. 20], що породжує низку подібних словосполук¹. Попри строкатість термінів, які побутують в українському («дитяча література», «література для дітей», «література для дітей та юнацтва», «література для молодших / юних читачів» тощо) та зарубіжному, зокрема, англійському («children's literature», «young adult literature», «literature for children», «juvenile literature» тощо) літературознавстві, об'єднавчою рисою всіх існуючих дефініцій стає акцент на тому очевидному факті, що дитяча література, за незначним винятком, написана дорос-

¹ Проблема функціонування поняття «дитяча література» в українському літературознавчому дискурсі детально висвітлена в розвідці Ольги Папуші [118],

лими письменниками для молодших читачів [198, с. 111]. Таким чином пом'якшується термінологічна невизначеність цього явища у науковому дискурсі.

На нашу думку, при застосуванні того чи іншого варіанту визначення феномену «дитяча література» слід керуватися специфікою об'єкту дослідження. Саме тому користуємося найбільш розповсюдженими термінами «література для дітей» («література для дітей і про дітей») та «дитяча література» як синонімічними, позначаючи ними художні прозові твори передовсім реалістичного плану для дітей (основних реципієнтів) і про дітей (головних персонажів). Сюди відносимо прозу як інтенційно дитячих письменників (наприклад, Астрід Ліндгрєн, Всеволод Нестайко), так і митців, які у своїй творчості звернулися до написання творів для дітей (наприклад, Володимир Винниченко, Марк Твен) або до образу дитини (наприклад, О.Генрі, Григор Тютюнник), що свідчить про їх амбівалентний статус (за Зохар Шєвіт).

Основним питанням, що хвилює літературознавчу думку, стає не вибір єдиного загальноновизнаного терміну, який би задовольнив усіх учасників наукової дискусії, а проблема оптимального підходу до студіювання дитячої літератури, що відповідав би сучасному станові філологічної науки та розширив методологію досліджень художніх творів для дітей і про дітей.

Проаналізувавши роботи своїх попередників, болгарська дослідниця Маргарита Славова виокремила чотири панівні наукові підходи до аналізу дитячої літератури, звернувши увагу на перспективи їх застосування:

- педагогічний підхід, відповідно до якого дитяча література розглядається як допоміжний засіб у навчанні та вихованні дітей. Тут мова йде про те, що дидактичність є незмінною особливістю творів для дітей, а от «відверта» дидактика їм протипоказана;
- психологічний підхід, у якому критеріями специфіки дитячої літератури визначені вікові особливості реципієнта та / або природа авторського хисту, що мають значення, якщо надміру не акцентувати на цих паралітературних ри-

сах дитячої літератури, бо, в цьому випадку, вони викликають сумніви у філологічності вказаного предмету;

- рецептивна естетика, що розглядає особливий тип естетичної комунікації між письменником і реципієнтом. Дослідник наголошує, що будучи методологічно продуктивною при вивченні дитячої літератури, рецептивна естетика все ж залишила цей тип літератури поза увагою;
- концепції про дитинство і субкультуру дитинства, де література для дітей вивчається у контексті культурологічних дисциплін, що розширює межі дослідження явища «дитяча література» [149, с. 9-13].

Маргарита Славова вважає, що метамова, на яку вплинула зміна статусу дитячої літератури як об'єкту досліджень, демонструє «еклектику категоріального апарату співдружності наук у полі дитячої літератури, тобто категоріального апарату інтердисциплінарного підходу», який є абсолютно необхідним і найбільш плідним [149, с. 14]. Справді, адекватне і глибинне прочитання і трактування художнього тексту для дітей вимагає його введення не тільки у традиційні контексти історії національної / світової літератури, психології та педагогіки, а й у сфери мистецтвознавства, соціології, культурології, книговидання, антропології, всесвітньої історії та інших наукових дискурсів.

Зауважимо, що розвиток сучасної науки про літературу спонукає вчених до пошуків і подальшого застосування нових підходів у дослідженні художніх творів, у тому числі й призначених насамперед для дитини-читача. Зарубіжне літературознавство активно використовує широку методологічну палітру, зокрема, застосовує набутки семіотики (наприклад, Zohar Shavit «Poetics of Children's Literature» [206]), психоаналітичної критики (наприклад, John Cech «Shadows in the Classroom: Teaching Children's Literature from a Jungian Perspective» [207]), наратології (наприклад, Anita Moss «Varieties of Children's Metafiction» [196], Peter Hunt «Necessary Misreadings: Direction in Narrative Theory for Children's Literature» [193]), феміністичної критики (наприклад, Carina Garland «Curious Appetites: Food, Desire, Gender, and Subjectivity in Lewis Carroll's *Alice* Texts» [191]), рецептивної естетики (наприклад, Маргарита Славова «Попелюшка літератури»

[149]), мультикультуралізму (наприклад, Jon C. Stott «Native American Narratives in Children's Literature Curriculum» [207]), екокритики (наприклад, Marek Oziewicz «A Child of Power and Quest for Sustainable Environmental Ethics in Orson Scott Card's Alvin Maker Series» [202]), студій їжі (наприклад, Kara K. Keeling і Scott T. Pollard «Critical Approaches to Food in Children's Literature» [194], Carolyn Daniel «Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature» [187]), постколоніальних студій (Don Randall «Empire and Children's Literature: Changing Patterns of Cross-Cultural Perspective» [204]) тощо. Таке розмаїття підходів говорить про те, що зарубіжні студії літератури для дітей загалом відповідають науково-дослідним тенденціям сучасного літературознавства.

Постійність і популярність досліджень дитячої літератури зарубіжним літературознавством підтримується через вузько-профільну періодику (наприклад, журнали «The Lion and the Unicorn», «Children's Literature», «Children's Literature Association Quarterly»), роботу асоціацій фахівців (наприклад, Children's Literature Association (ChLA), International Research Society for Children's Literature (IRSCL), Children's Literature Association of Utah (CLAU) тощо), введення бакалаврських і магістерських програм суто з дитячої літератури в університетах США і Великобританії. Така дослідницька база допомагає дитячій літературі триматися, так би мовити, «на хвилі» сучасного літературознавства, а науковцям – цілеспрямовано інтерпретувати масову дитячу літературу та реінтерпретувати класику.

У той час, коли зарубіжні дослідники дитячої літератури активно напрацьовують теоретичний і практичний матеріал з урахуванням новітніх підходів, українська філологічна наука лише розпочинає цей шлях, про що, зокрема, говорить Уляна Гнідець: «На відміну від інтенсивного дослідження літератури для дітей та юнацтва в зарубіжному літературознавстві її статус та стан вивченості в українській науці залишається недостатнім» [43, с. 3]. Вітчизняне літературознавство *de jure* визнає необхідність цілісного студіювання дитячої літератури, але *de facto* неохоче відходить від традицій вивчення творів для дітей у рамках історії літератури, обережно використовуючи досвід зарубіжного

літературознавства, який, на нашу думку, є корисним задля поступової зміни акцентів у дослідженні дитячої літератури від периферійного до центрального.

Українські науковці вивчають переважно дитячі елементи (теми, образи) у творах так званої «дорослої» літератури, і значно менше досліджують тексти власне «дитячої», що, вважаємо, веде до певного самообмеження нашої філологічної науки. На такий стан речей вказують Борис Шалагінов і Назарій Назаров, підсумовуючи проведення Міжнародного наукового симпозіуму «Візуалізація образу дитини в літературі» (Львів, 2007 р.): «Якщо зарубіжні гості говорили переважно про *дитячу літературу*, то українські вчені досліджували *тему дитинства*¹ в сучасній «дорослій» літературі, – в основному західній» [177, с. 166].

Слід визнати, що в останні два десятиліття об'єктом досліджень (цілком виправдано) ставала насамперед українська дитяча література, однак розглядалась в основному крізь призму історії української літератури, що спостерігаємо в низці захищених дисертацій. Увагу дослідників привертало питання жанру і стилю (Галина Сабат «Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система», Ольга Будугай «Пригодницько-шкільна повість для дітей 1960-1980-х років: жанрові особливості (О. Огульчанський, Б. Комар, А. Давидов)», Оксана Гарачковська «Українська літературна казка 70-90-х років ХХ ст.: сюжетно-образна структура, хронотоп», Наталія Резніченко «Українська проза для дітей 60-80-х років ХХ століття (жанрово-стильові модифікації)»), а також аналіз творчості українських письменників у їх зв'язку з дитячою літературою (Світлана Присяжнюк «Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів)», Антоніна Гурбанська «Творчість Віктора Близнеця у контексті української прози 60-70-х років ХХ ст.», Ірина Бойцун «Твори Євгена Гуцала для дітей: проблеми художньої майстерності», Олена Чепурна «Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало)»). Зауважимо, що більшість з цих розвідок зорієнтована на дослідження класичних зразків української

¹ Тут і далі курсив у цитатах наш. – С.Б.

дитячої літератури. Та поза увагою здобувачів залишилися твори сучасних авторів.

Дитяча література, як центр уваги теорії літератури, представлена у роботі Ольги Папуші «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу», в якій наголошується на можливості та необхідності розгляду цього культурного феномену як наративу в межах наратології, що «дозволяє відійти від традиційної «педагогічної критики» і позиціонувати дитячу літературу як повноцінний естетичний об'єкт українського літературознавства» [122, с. 1].

Виконана в руслі наратології та рецептивної естетики праця Уляни Гнідець «Специфіка комунікації в літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі сучасної німецькомовної прози)» висвітлює зміну комунікативної парадигми в сучасній літературі для дітей та юнацтва, що полягає у витісненні до певної міри дидактичної функції наративною, а також наголошує на тому, що «обґрунтування відповідної теоретичної комунікативної моделі <...> сприяє розумінню ментальності сучасної дитини, сприйняття дитячого реципієнта як рівноправного комуніканта, а також відтворенню ролі дорослої людини у цьому комунікативному ланцюгу» [43, с. 6].

Праці Ольги Папуші та Уляни Гнідець послугували певним поштовхом для подальших студій художніх творів для дітей. Відтак, вектор вивчення дитячої літератури сучасною українською філологією впевнено зміщується у бік використання власне літературознавчих методологій, тому оновлення підходів у дослідженні цього об'єкту стає пріоритетним напрямком роботи вітчизняного літературознавства.

Наразі засвідчуємо позитивну динаміку роботи філологічної науки над популяризацією багатоаспектних досліджень дитячої літератури. У студіюванні художніх текстів спостерігаємо тенденцію відмови від педагогічного підходу, який домінував у працях літературознавців ХХ ст., коли акцентувалася дидактична складова дитячої літератури, а власне естетична нівелювалася. Поступово з'являються наукові розвідки, у яких література для дітей розглядається з позицій теорії літератури, порівняльного літературознавства, у міжмистецькому та інтердисциплінарному

контекстах тощо. Класичну і сучасну українську та зарубіжну літературу для дітей та юнацтва, почасти і періодику, у розмаїтості підходів до їх аналізу послідовно вивчають Ірина Бойцун, Ольга Будугай, Валентина Вздольська, Уляна Гнідець, Сергій Іванюк, Тетяна Качак, Віталіна Кизилова, Маріанна Кіяновська, Лариса Круль, Оксана Луцевська, Наталя Марченко, Лідія Мацевко-Бекерська, Раїса Мовчан, Ольга Папуша, Мирослава Прихода, Мар'яна Савка, Тетяна Щербаченко та інші. До проблем викладання курсу дитячої літератури звертається Лілія Овдійчук, до змісту літературної освіти – Борис Шалагінов, Наталія Логвіненко, до питання книговидання – Емілія Огар та інші.

У контексті питання про наукові студії творів для дітей і про дітей не можна оминати діяльність Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва (ЦДЛДЮ). Президент центру Уляна Гнідець наголошує на тому, що «дитячу літературу потрібно виводити із ніші на маргінесі літератури як такої, і, дбаючи про майбутнє, забезпечувати їй «світле теперішнє» – у тому числі шляхом розгортання науково-дослідної роботи на відповідному рівні, шляхом розвитку літературної критики на основі актуальних творів, написаних спеціально для юного читача». Відповідно задекларована у статуті мета Центру полягає у сприянні створенню правових, організаційних, економічних умов для підвищення інтелектуального потенціалу нації, збереження і розвитку культури України, формування громадського та наукового інтересу до книжки та читання, і досягається завдяки таким напрямкам роботи: науково-дослідний, науково-методичний, безпосередня робота з читачем [42, с. 8-9]. Внеском Центру в розбудову фахового дискурсу дитячої літератури є відновлення видання наукового збірника «Література. Діти. Час»¹, який у 1976-1980 рр. створювався видавництвом «Веселка». Безсумнівно, наявність власної вузькоспеціальної періодици тільки зміцнить позиції дитячої літератури як об'єкту наукового пізнання на теренах українського літературознавства, стимулюватиме появу нових досліджень і ведення професійних діалогів. Таким чином, активна громадська позиція та плідна праця Центру сприяють

¹ Станом на початок 2013 року вийшло три випуски журналу (видавництво «Навчальна книга – Богдан», 2011-2012 р.).

консолідації науковців для ґрунтовного та багатоаспектного дослідження літератури для дітей та юнацтва.

Розширення кола вчених, що спеціалізуються на дитячій літературі, активізує діяльність профільних науково-практичних конференцій, симпозіумів, круглих столів, зокрема: «Візуалізація образу дитини в літературі» (Львів, 2007 р.), «Література для дітей і про дітей: історія, сучасність, перспективи» (Бердянськ, 2008 р.), «Видання для підлітків у сучасному літературному та навчально-виховному процесі» (Київ, 2011 р.) тощо. З 2010 року щорічно відбувається організований ЦДЛДЮ Міжнародний симпозіум «Література. Діти. Час», у рамках якого проходять і науково-практичні конференції з проблем студіювання літератури для дітей та юнацтва та її викладання у навчальних закладах різних рівнів.

Не оминула дискусія перспектив розвитку дитячої літератури і всесвітню павутину. У мережі Інтернет створені відповідні портали, присвячені дослідженню та критичній рецепції літератури для дітей та юнацтва. Насамперед це проекти «КЛЮЧ», сторінки на сайті «ЛітАкцент», офіційні сайти ЦДЛДЮ і премії «Великий Їжак», блог «Казкарка»¹ тощо. Так, Інтернет-ресурс «КЛЮЧ» – «Краща література юним читачам» – ставить перед собою мету зорієнтувати юних читачів та їх батьків на якісні художні твори вітчизняних письменників, а науковців спонукає до бесіди щодо шляхів розвитку дитячої літератури в Україні, рецензування нових видань (автор-координатор – Наталя Марченко). На Інтернет-порталі «ЛітАкцент» літературознавці та літературні критики аналізують і рецензують сучасну і класичну зарубіжну та українську літератури для дітей та юнацтва, ведуть фахові дискусії щодо покращення літературної освіти в Україні тощо. Офіційний сайт ЦДЛДЮ надав плацдарм для представлення вченими власних розвідок, спілкування з однодумцями, а веб-сторінка недержавної літературної премії «Великий Їжак» – арену для знайомства зі сучасною україномовною книгою для дітей, відповідно й публікування рефлексій реципієнтів з цього приво-

¹ Див.: «КЛЮЧ» – <http://www.chl.kiev.ua/key>; «ЛітАкцент» – <http://litakcent.com>; офіційний сайт ЦДЛДЮ – <http://urccyl.com.ua>; офіційний сайт премії «Великий Їжак» – <http://jizhak.org.ua>; блог «Казкарка» – <http://kazkarka.com>.

ду. Блог «Казкарка» (автори – Валентина Вздульська і Оксана Луцкевська) зорієнтований на широке коло користувачів: юних читачів та їх батьків, вчителів і психологів, дослідників і бібліотекарів, яким пропонує до ознайомлення і обговорення сучасну цікаву літературу для дітей, а також студії з теорії та критики дитячої літератури. Вихід у простори Інтернету, безперечно, є перспективою у посиленні інтересу науковців до дитячої літератури, збільшує можливості студій цього феномену.

Тож, хоча «статус і тенденції розвитку літератури для дітей (дитячої літератури) уже доволі визначені» [41, с. 36], й вітчизняні науковці ініціативно працюють у напрямку її популяризації і вже зробили значні кроки на цьому шляху, та розширення методологічних підходів до аналізу цього типу літератури досі потребує уваги.

З прикрістю констатуємо, що у сучасній українській літературознавчій науці відсутні ґрунтовні праці зі студіювання художніх творів для дітей із позиції компаративістики, хоча «майбутнє літературознавства належить саме порівняльним дослідженням», як зазначав Богуслав Бакула [5, с. 54]. Часом з'являються поодинокі компаративні дослідження¹, та у загальному літературознавчому дискурсі вони поки мають фрагментарний характер. Проте, саме вивчення творів для дітей і про дітей українських митців із позиції порівняльного літературознавства дозволяє українській дитячій літературі послідовно увійти до контексту світової дитячої літератури та загальнолітературного процесу.

Очевидно, що література для дітей не є чимось на кшталт імітації так званої «дорослої» літератури, адже розвивається за тими самими законами діалектики зовнішніх (наприклад, панівна соціокультурна концепція дитинства) і внутрішніх (традиції та новаторство) факторів руху літературного процесу. Водночас, дитяча література не є іманентною системою, тобто внутрішньо приналежною самій собі, натомість вона відкрита до конструктивного діалогу в рамках літературних (між різними національними дитячими літературами, між різними письменниками, напря-

¹ Див., наприклад: Вишневська О. Реальність і фантастика в польській та українській літературних казках ХХ століття (на матеріалі казок Я. Корчака та О. Іваненко) [28]; Папуша О. Феномен перекладу в дитячій літературі [120].

мами тощо в межах однієї національної дитячої літератури) і культурних (наприклад, між дитячою літературою та іншими видами мистецтва). Вочевидь, тримати дитячу літературу осторонь компаративних досліджень немає жодного сенсу, адже її національні прояви доволі виразні, що, зокрема, підтверджується розділами в академічних підручниках із зарубіжної дитячої літератури ([55], [56] та інші), в основі яких закладено географічний та хронологічний критерії (розглядаються англійська дитяча література, французька дитяча література тощо у їх історичному поступальному розвитку).

Компаративне дослідження національних дитячих літератур стає цілком реальною літературознавчою діяльністю, що поєднує одночасне використання методологічних підходів власне порівняльного літературознавства – зіставного, зокрема типологічного, порівняльно-історичного (генетично-контактного), інтертекстуального, інтердисциплінарного, зокрема культурологічного [22, с. 385]. Окрім того, що у такий спосіб з'ясуються самотутні риси кожної національної літератури для дітей, водночас можна відстежити закономірності розвитку дитячої літератури загалом. Таким чином, компаративні студії національних дитячих літератур є перспективними та стратегічно важливими для подальшої еволюції порівняльного літературознавства.

Літературна компаративістика, безперечно, відкриває нові обрії для аналізу літератури для дітей, долучаючи для вирішення цього завдання новітні наукові розробки. Зокрема, Емер О'Саллівен вважає, що порівняльні студії дитячої літератури, як і мейнстрімна компаративістика, повинні враховувати феномени, що виходять за межі окремої літератури, щоб побачити їх у відповідних лінгвістичних, культурних, соціальних та літературних контекстах. У зв'язку з цим науковець визначає ключові сфери компаративного дослідження дитячої літератури, які слугують ілюстрацією того, наскільки багатий пласт порівняльних студій дитячої літератури для майбутньої роботи. Такими сферами стали:

- загальна теорія дитячої літератури, яка формує базу для компаративних досліджень, бо відмінності між дитячою літературою та літературою для дорослих диктують ключові

чові відмінності між порівняльним літературознавством і компаративними студіями дитячої літератури (наприклад, особливості комунікації в літературі для дітей);

- контактнo-трансферні студії (contact and transfer studies), у полі зору яких форми культурного обміну між дитячими літературами різних країн, мов і культур (контакти, переміщення через переклади, адаптації тощо, рецепції, багатосторонні впливи);
- порівняльна поетика, яка досліджує естетичні елементи та літературні форми дитячої літератури в різних культурах (наприклад, тема смерті, естетична категорія комічного тощо);
- інтертекстуальні студії, предметом яких є перекази, пародії, кросс-культурні посилення, прості та комплексні форми взаємодії між літературами різних мов та культур, зв'язки між прототекстом та інтертекстом тощо;
- інтермедіальні студії, що вивчають різні культурні коди (візуальні мистецтва, музика, театр, кінематограф) у їх тісному зв'язку з дитячою літературою;
- імагологія, що звертається до репрезентації в літературі для дітей автообразів, образу «іноземця», національних стереотипів;
- компаративна генологія досліджує розвиток жанрів дитячої літератури в контексті національних та інтернаціональних традицій;
- компаративна історіографія дитячої літератури, відповідно до якої вивчення історії різних дитячих літератур вимагає фундаментальної дискусії щодо культурних, соціальних, економічних та освітніх обставин, у яких ці літератури для дітей розвивались;
- порівняльна історія досліджень дитячої літератури має за мету опис соціокультурних контекстів і впливів на теоретичне вивчення цього типу літератури* [201, с. 193-198].

Як бачимо, в компаративних дослідженнях дитячої літератури виокремлюються провідні на сьогодні напрями порівняль-

* Тут і далі переклад англомовних, російськомовних джерел наш. – С.Б.

ного літературознавства (інтертекстуальність, інтермедіальність, компаративні імагологія та генологія тощо), що свідчить про можливість і, головне, необхідність порівняльних студій художніх текстів для дітей рівнозначно і на тих же позиціях, що й порівняльні студії літератури загалом. Запропонована Емер О'Саллівен методологія порівняльних студій дитячої літератури є певним орієнтиром, оскільки дозволяє компаративістові розширити поле наукового зору на відповідні тексти.

Окрім вище зазначених шляхів компаративного студіювання дитячої літератури продуктивним, на наш погляд, видається застосування до художніх творів для дітей теорії традиційних сюжетів та образів (ТСО), як однієї з основних галузей порівняльного літературознавства.

Теорія традиційних сюжетів та образів, попри свою вже більш ніж 150-річну історію, продовжує розвиватися, у тому числі в українському літературознавстві. Історія світової літератури пропонує багато прикладів для дослідження традиційних сюжетів та образів. Поширеними серед вітчизняних науковців є студії образів та сюжетів різної генези в різних художніх напрямках та течіях. Однак, майже не опрацьованим залишається питання функціонування традиційних образів та сюжетів у дитячій літературі, що й зумовило актуальність нашого дослідження.

Розвиток літератури характеризується періодичним зверненням до класичних зразків попередніх епох, адаптуванням їх до нової реальності, відтак осмисленням процесів та явищ сучасності. Як зауважує Анатолій Нямцу, на порозі глобальних катаклізмів людство згадує і звертається до минулого, тобто до певним чином «законсервованих» традицій [110, с. 11], втілених, зокрема, у традиційних сюжетах та образах, завдяки чому людина відчуває неперервність зв'язку з минулими поколіннями, отримує знання та досвід попередників. Тому дослідження традиційних сюжетно-образних структур має неабияке значення для адекватного усвідомлення здобутків літератури у попередні епохи та окреслення її майбутніх шляхів.

Історично склалося, що факт існування традиційних сюжетно-образних структур не викликав у науковців сумнівів. Проблемним було питання походження ТСО, що жваво обговорювалося,

дискутувалося у межах різних наукових шкіл XIX ст. Міфологічна школа вбачала міжнаціональну подібність деяких сюжетів у фольклорі та міфології як наслідок походження з прадавньої культурно-історичної спільноти (Олександр Афанасьєв, Федір Буслаєв, Вільгем Грімм, Якоб Грімм, Микола Костомаров, Макс Мюллер, Олександр Потебня). Міграційна школа пояснювала цей феномен міжнаціональними впливами і контактами, тобто явищем мандрівних сюжетів (Теодор Бенфей, Федір Буслаєв, Олександр Веселовський, Микола Дашкевич, Михайло Драгоманов, Макс Мюллер, Олександр Пипін, Іван Франко); антропологічна – результатом самостійного становлення різних народів, що відбувається на подібних стадіях суспільного і культурного розвитку, притаманних будь-якому етносу (Ендрю Ленг, Едуард Барнетт Тейлор, Джеймс Джордж Фрейзер). Студії школи Олександра Веселовського втілилися у відкритті феномену психологічного паралелізму, що пояснює виникнення подібних мотивів універсальністю людського мислення (Михайло Алексеєв, Євген Анічков, Олександр Веселовський, Борис Енгельгардт, Віктор Жирмунський, Дмитро Петров) [156, с. 5-14]. Таким чином, активні дослідження ТСО науковими школами XIX – початку XX ст. не лише стали базою майбутніх студій цього літературного явища, а й відіграли вагомую роль у становленні компаративістики як літературознавчої науки.

Науковці XX ст. продовжили вивчення шляхів функціонування традиційних сюжетів та образів у діахронії та синхронії, зокрема, крізь призму концепцій міфокритики та інтертекстуальності. На студіювання питання генези традиційних сюжетів та образів беззаперечно вплинули теорія архетипів Карла Густава Юнга (архетип як засіб передачі людського досвіду майбутнім поколінням), розвідки з міфопоетики Нортропа Фрая, Єлезара Мелетинського та інших. Завдяки застосуванню набутків теорії інтертекстуальності Ролана Барта та Юлії Крістєвої можливим стає виокремлення ТСО на рівні міжтекстової взаємодії (алюзії, ремінісценції).

У працях учених радянського періоду (Сергія Аверінцева, Михайла Алексеєва, Олександра Білецького, Олександрю Діми, Діоніза Дюришина, Віктора Жирмунського, Ірини Неупокоевої

та інших) увага приділена взаємозв'язкам і взаємовпливам у літературі, відтак провідним став порівняльно-історичний підхід у дослідженні ТСО.

Сучасне українське літературознавство досліджує традиційні сюжетно-образні структури у двох напрямках: переважають польові дослідження, тобто застосування теорії ТСО на конкретному літературному матеріалі, що засвідчує істотна кількість дисертаційних робіт (Галина Драненко, Тетяна Івашина, Олександра Косенко, Омер Дерменджі, Надія Поліщук та інші); порівняно менше звертаються до наукового обґрунтування самої теорії ТСО.

Власне, розбудовою теорії традиційних сюжетів та образів у вітчизняному літературознавстві плідно займаються представники чернівецької школи (Анатолій Волков, Анатолій Нямцу та інші), заслугою яких є класифікація ТСО та розробка термінологічного інструментарію. У своєму дослідженні користуємося концепцією теорії традиційних сюжетно-образних структур Анатолія Нямцу, викладена у працях «Поэтика традиционных сюжетов» [111], «Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования)» [110] тощо.

На позначення феномену традиційних структур користуємося визначенням, запропонованим Анатолієм Нямцу: **традиційні сюжети та образи** (ТСО) – це «сюжети, образи і мотиви, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів та народів, отримуючи нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістове наповнення та ідейно-семантичне звучання». Саме цьому терміну й надається перевага в сучасних вітчизняних наукових працях, що, як стверджує вчений, на відміну від інших (вічні / світові образи / сюжети), не має метафоричного звучання і тому точний та зручний, бо відображає сутність явища, а не його емоційну оцінку [110, с. 18].

Правомірність віднесення того чи іншого образу або сюжету до ряду традиційних полягає у відповідності таким критеріям: існування власної інтерпретаційної традиції, маркованість автором джерела запозичення, впізнаваність із боку реципієнта. Традиційні сюжетно-образні структури, на думку Василя Будного та Миколи Ільницького, потребують комплексного підходу, адже є

складними утвореннями, результатом генетичних і контактних зв'язків, типологічних збігів та інтертекстуальних перегуків, тому приналежні одночасно до тематології, імагології, інтертекстуальності, міфопоетики, міжмистецьких і культуральних студій [22, с. 164].

Провідні теоретики ТСО Анатолій Волков і Анатолій Нямцу запропонували можливі класифікації традиційних структур за походженням. Анатолій Волков визначив міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні, літературні джерела ТСО, однак, зауважив про умовність такого поділу, бо у зародженні певного сюжету / образу можуть брати участь водночас декілька вищевказаних джерел [32, с. 184]. Систематизувавши традиційний сюжетно-образний матеріал за генетичною ознакою, Анатолій Нямцу визначив найбільш продуктивними такі групи традиційних сюжетно-образних структур: міфологічні, легендарно-фольклорні, літературні, історичні, легендарно-церковні [110, с. 18]. Попри подібність окремих елементів двох запропонованих поділів ТСО на групи за джерелом походження, науково конкретнішою, вважаємо, є друга класифікація.

У концепції теорії ТСО Анатолій Нямцу важливе місце посідає багаторівневість структурно-змістової трансформації традиційного сюжетно-образного матеріалу, втілена у поняттях «протосюжет» (перший відомий літературний твір, в якому систематизовано багатоваріантний міфологічний / легендарний матеріал, створені цілісна сюжетна схема, окреслені основні проблеми та система морально-психологічних домінант), «сюжет-зразок» (літературний твір, в якому сюжет / образ отримує універсальне звучання, стає фактом світової культурної свідомості), «сюжет-посередник» (літературний твір, що пропонує принципово нову версію традиційного сюжетно-образного матеріалу і на який письменники свідомо орієнтуються), «традиційна сюжетна схема» (умовно реконструйована подієво-семантична структура, що утворює естетично осмислену соціально-ідеологічну та морально-психологічну модель сутнісних сторін людського буття) [110, с. 37-38], що дає підстави науково обґрунтувати традиційність того чи іншого літературного образу або сюжету.

Лейтмотивом праць з теорії традиційних сюжетів та образів Анатолія Нямцу є триада «архетип – міф – ТСО», яка поетапно унаочнює шлях становлення традиційної сюжетно-образної структури. На думку науковця, спочатку архетипи обробляються у міфології, яка «очищує їх від досить заплутаних образів, перетворює у загальнолюдські символи», далі відбувається їх літературна традиціоналізація, у результаті якої «здійснюється подієво-семантична структуризація та своєрідна «контамінація» надзвичайно широкого і, головне, досить різноманітного матеріалу» [110, с. 20-21]. Запропонована науковцем триєдність уможлиблює окреслення етапів традиціоналізації досліджуваного традиційного образу літератури для дітей.

Архетип, за концепцією Анатолія Нямцу, стає початковим етапом творення і подальшого формування ТСО. Таке важливе значення архетипу вимагає активного його вивчення, а тому закономірним для студіювання традиційних структур стає користування набутками міфопоетики, зокрема, дослідженнями Нортропа Фрая. Канадський учений під архетипом розуміє «літературний символ чи блок символів, які повсякчас використовуються в літературі й у такий спосіб стають загальноприйнятними», водночас вважає, що «основна справа критика – робота з міфом як формотворчим принципом літературного твору» [161, с. 245, 253]. Як бачимо, триєдність Анатолія Нямцу цілком узгоджується з поглядами Нортропа Фрая на функціонування архетипу та традиційних структур у літературному процесі.

Варто зауважити доцільність застосування досягнень міфопоетики при аналізі художніх творів для дітей, про що говорить і дослідник дитячої літератури Вілліам Андерсон: «Архетипи і мотиви розташовують дитячу літературу у великій традиції західної літератури» [184, с. 39]. Тому такі заходи допомагають послідовно ввести дитячу літературу в науковий дискурс, а також створюють умови для цілком виправданого її долучення до загальнолітературного процесу.

Однак слід констатувати, що дослідження традиційних сюжетно-образних структур на матеріалі творів дитячої літератури має свою специфіку. ТСО в художніх текстах для дітей і про дітей переважно мають імпліцитний характер (прихованість), від-

повідно ускладнюється процес їх віднаходження у творі, що спричинено проблемою встановлення генези та визначення чіткої номінації того чи іншого традиційного образу або сюжету. На відміну від «дорослої» літератури, де номінація виступає найголовнішою видимою ознакою ТСО, що дозволяє дослідникам і простим читачам правильно трактувати літературний матеріал.

У творах для дітей присутні ТСО, перенесені з «дорослої» літератури та видозмінені з урахуванням особливостей сприйняття реципієнта-дитини. Так, відбулася адаптація традиційного сюжету про штучно створену живу істоту, що у світовій літературі еволюціонував із міфу про Пігмаліона, крізь середньовічну легенду про Голема, повість Мері Шеллі про Франкенштейна, аж до творів письменників-фантастів про роботів. У творах для дітей цей сюжет відтворено у «Пригодах Піноккіо. Історія однієї маріонетки» Коллоді, у «Золотому ключику, або Пригодах дерев'яної ляльки» Олексія Толстого, у «Вінні Пухові» Алана Олександра Мілна, в яких персонажем виступає іграшка / лялька, що ожила. Цей мотив представляє взаємодію дитини з оточуючим світом, водночас слугуючи проявом ігрового у прозі для дітей [149, с. 19-20].

Цікаво представлений у дитячій літературі традиційний сюжет про Всесвітній потоп, що зазнав своєрідної інтерпретації у авторських казках «Вінні Пух та всі-всі-всі» Алана Олександра Мілна, «Маленькі тролі та велике наводнення» Туве Янссон. Зокрема, досліджуючи цей сюжет у творі Мілна, Вадим Руднев у праці «Вінні Пух і філософія буденної мови» зауважує на важливості міфологеми води, оскільки саме ця природна стихія відмежовує Ліс від Зовнішнього Світу та ізолює героїв один від одного (розділ «Наводнення») – це демаркаційна функція; водночас вода символізує відродження після смерті – функція есхатологічна. Врешті-решт у боротьбі з силами хаосу Вінні Пух, на думку дослідника, стверджується як культурний герой [138].

Зазначимо також про можливість віднаходження у персонажах дитячої літератури певних архетипів. наприклад, «божественної дитини» (за Карлом Густавом Юнгом), яка жертвує собою задля порятунку всього людства. Побудований на цьому архетипові ТСО достатньо розповсюджений у літературі для дітей (як-

от, «Нескінченна історія» Міхаеля Енде, цикл про Гаррі Поттера Джоан Кетлін Ролінг). Провідними у художніх творах для дітей і про дітей стають традиційні образ Попелюшки і мотив сироти (достатньо згадати хоча б творчість Чарльза Діккенса і Астрід Ліндгрєн). Тож, застосування дитячими національними літературами «певних загальнокультурних образів або архетипових тем і мотивів дозволяє виявити і розгледіти контактено-генетичні зв'язки та різноманітні типологічні сходження, які виникають у процесі довготривалого періоду акумулювання загальнокультурного досвіду, який далеко не завжди є очевидним та проявляється виключно різноманітно» [110, с. 23].

Продуктивним для дитячої літератури стає використання традиційних структур базованих на казках різних народів світу. Насамперед тут варто згадати про казкотворчість Івана Франка з його «Лисом Микитою» та збіркою «Коли ще звірі говорили». Своїми літературними казками письменник заклав підвалини подальшої традиції застосування ТСО в українській літературі для дітей. Через переробки казок інших країн на національний ґрунт і уведення ТСО «наприкінці ХІХ ст. Іван Франко намагався закласти національні основи й майбутньої української дитячої літератури, демонструючи один із шляхів її модернізації» [97, с. 80]. Отже, фольклорні сюжети і образи стають одним із засобів творення традиційних структур у творах для дітей і про дітей.

Значна кількість новотворів у дитячій літературі, що з часом визнавалися класичними, продукує побутування власних образів та сюжетів, які не мають аналогів у «дорослій» літературі. Так, традиційними для дитячої літератури слід уважати мотив утечі з дому (включно з варіаціями жанру робінзонади), мотив небажання дорослішати («Пеппі Довгапанчоха» Астрід Ліндгрєн, «Пітер Пен» Джеймса Метью Баррі). Марія Ніколаєва вважає притаманним дитячій літературі архетип «відчуженої дитини» («the alien child»), що характеризується дивакуватістю, непересічністю. Це фігура, яка з'являється нізвідки, демонструє надприродні властивості, впливає на життя оточуючих, а потім зникає без пояснень («Маленький принц» Антуана де Сент-Екзюпері, «Конрад, або Дитина з бляшанки» Крістіне Нестлінгер, «Пеппі

Довгапанчоха» Астрід Ліндгрен, «Момо» Міхаеля Енде) [197, с. 36].

Як бачимо, студіювання традиційних сюжетно-образних структур у дитячій літературі має певні труднощі, тим важливіше й цікавіше для дослідника декодувати й проаналізувати їх у текстах творів для дітей. Звичайно, вищезазначеними прикладами ТСО у дитячій літературі лише окреслено напрями можливих студій у цій царині.

Отже, вивчення дитячої літератури у контексті порівняльного літературознавства стає не лише можливою, а й достеменно необхідною передумовою розвитку студій цього об'єкту наукового пізнання. Зокрема, дослідницької уваги потребує ґрунтовне вивчення традиційних сюжетів та образів на матеріалі творів для дітей. З цією метою обрано за об'єкт вивчення традиційний для дитячої літератури образ дитини-бешкетника, що є водночас одним із найколеритніших і складних персонажів. Отже, розглянемо парадигму образу дитини-шибеника та стадії його традиціоналізації.

1.2. Парадигма традиційного образу шибеника у літературі для дітей і про дітей

Домінантою художньої реалістичної прози для дітей і про дітей є протагоніст-дитина (варіація – дитячий колектив), переважно відповідного до реципієнта твору віку, що Маргарита Славова вважає за певну канонізовану модель белетристики для дітей, пов'язану з потребою читацької аудиторії в ідентифікації героя [148, с. 48]. Дитячий персонаж може приймати різні іпостасі, що підпорядковано авторській інтенції та жанровостильовим особливостям твору, водночас розкриває ті чи інші сторони життя дитини. Однак, саме вибір за головного героя дитини-бешкетника, вважаємо, уможливує повноцінне розкриття неповторного і захоплюючого дитячого світу. У досліджуваному типові дитячого персонажа, доволі поширеному в прозі для дітей і про дітей, сконцентрована сутність дитинства як безтурботного, веселого і сповненого пригод та чудес періоду людського життя.

Притім зазначимо, що саме бешкетництво, як вісь тематичного рівня, є досить цікавим у творах власне реалістичної творчості, адже в цьому випадку наближене до особистого досвіду читача-дитини, відповідно цікаве і актуальне.

«Mischievous child» (з англ.), «enfant terrible» (з фр.), «Schlingel» (з нім.), «bambino cattivo» (з італ.), «niño travieso» (з ісп.), «окропне dziecko» (з польс.), «немирник» (з болг.), «дзіця свавольник» (з білорус.), «озорник» (з рос.), «шибеник» (з укр.) – усе це номінації бешкетної, непосидючої дитини, яка своїми витівками завдає клопоту оточуючим, безтактністю та безпосередніми питаннями ставить інших у незручне становище, своєю поведінкою порушує дисципліну.

За Великим тлумачним словником сучасної української мови, *бешкетник* – це: 1) той, хто робить, зчиняє бешкет; учасник, призвідник бешкету; 2) учень, який систематично порушує дисципліну, пустує [26, с. 49]. Слово «бешкетник» є ядром синонімічного ряду (шибеник (доброзичливо про одчайдушну людину), пустун, шибайголова (смілива, відчайдушна людина), одчайдух, капосник, каверзник, буян, зірвіголова, задирака, вертихвіст), аналіз якого дозволяє виділити провідні лінії психоповедінкової моделі такої людини: по-перше, порушення існуючого порядку в суспільстві, ширше – в світі, відповідно й боротьба з ним за допомогою бешкету; по-друге, сміливість, часом безрозсудна, і відчайдушність як головні риси характеру. На позначення досліджуваного традиційного образу літератури для дітей будемо рівноправно використовувати слова «**бешкетник**» і «**шибеник**», а також номінацію з французької мови – «**enfant terrible**» (буквально «жахлива дитина»), яку використовуватимемо у якості контекстуального синоніма.

Гіпотезою нашого дослідження є думка про традиційність образу дитини-шибеника, парадигму якого подаємо у ключі теорії традиційних сюжетів та образів. Критеріями віднесення досліджуваного образу до ряду традиційних є наявність власної інтерпретаційної традиції та впізнаваність з боку реципієнта.

У літературі для дітей і про дітей наявна істотна кількість творів, що експлікують образ дитини-шибеника, найвідомішими з яких є: «Історія поганого хлопчика» («The Story of a Bad Boy»,

1870) Томаса Бейлі Олдріча, «Пригоди Тома Соєра» («The Adventures of Tom Sawyer», 1876) та «Пригоди Гекльберрі Фінна» («The Adventures of Huckleberry Finn», 1884) Марка Твена, «Вождь червоношкірих» («The Ransom of Red Chief», збірка «Водовороти» («Whirligigs»), 1910) О.Генрі, «Рамона Хуліганка» («Ramona the Pest», 1968) Беверлі Клірі, «Пригоди Пенрода» («Penrod», 1914) Буса Таркінтона, С'юзен Кулідж «Невгамовна Кейті» («What Katy did», 1872) – в американській; «Цей Вільям» («Just William», 1922) Річмал Кромптон, «Збігло літо» («The Runaway summer», 1969) Ніни Боден, «Жахливий Генрі»¹ («Horrid Henry», 1994) Франчески Саймон – в англійській; «Еміль і детективи» («Emil und die Detektive», 1928) Еріха Кестнера, «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити» («Das madchen mit dem die kinder nicht verkehren durften», 1936) Ірмгард Койн, «Флорентіна» («Florentine», 1961) Джеймса Крюса – у німецькій; «Еміль із Льоненберги» («Emil i Lönneberga», 1963) та «Пеппі Довгапанчоха» («Pippi Långstrump», 1945) Астрід Ліндгрен – у шведській; «Малий Ніколя» («Le petit Nicolas», 1959) Рене Госсінні та Жан-Жака Сампе – у французькій; «Федько-халамидник» (1912), «Кумедія з Костем» (1910), «Бабусин подарунок» (1913) Володимира Винниченка, «Щасливий день суворовця Криничного» (1948) Івана Багмута, «Тореадори з Васюківки» (1973) Всеволода Нестайка, «В сутінки» (1963), «Дивак» (1963), «Сито, сито» (1963) Григіра Тютюнника – в українській; «Веселі оповідання» (1958) Миколи Носова, «Денискові розповіді» (1959) Віктора Драгунського – у російській літературі для дітей і про дітей. Звичайно, цей список можна продовжувати.

Видання творів про бешкетників є досить прибутковим, оскільки вони мають постійний читацький попит, особливо класика. Це спонукає видавництва до створення цілих книжкових серій, у центрі яких досліджуваний тип персонажа², наприклад: «Весела компанія» (київське «Махаон – Україна»), куди увійшли вищезгадані твори Ірмгард Койн, Еріха Кестнера, О.Генрі, а та-

¹ Цикл оповідань Франчески Саймон у російському перекладі видавництва «Росмэн-Пресс» 2008 року мав назву «Гидкий Генрі», а з 2010 року – «Жахливий Генрі».

² Додамо, що дехто з літературних бешкетників має власні веб-сторінки у мережі Інтернет, як от Малий Ніколя (www.lepetitnicolas.net) і Жахливий Генрі (www.horridhenry.co.uk), що також сприяє популяризації досліджуваного персонажа серед читачів.

кож проза Віктора Драгунського (збірка «Якби я був учителем»), Валерія Медведєва (збірка «Капітан Шугайголова, або 36 і 9») та інші; «Tom Sawyer & C^o» (російське «ЭНАС»), представлена творами Ернеста Сетона-Томпсона «Маленькі дикуни», Буса Таркінтона «Пригоди Пенрода», Жан-Жака Сампе і Рене Госсіні «Пригоди Ніколя» тощо.

Якщо вийти за межі художньої літератури, то шибеник стає явищем масової культури (особливо західної), передовсім у кінематографі (жанр сімейних комедій, наприклад, «Один удома», «Денніс-мучитель», «Важка дитина» тощо) та телебаченні (комедійні серіали, наприклад, «Малкольм у центрі уваги»), а також у коміксах (той же Денніс-мучитель є героєм серії коміксів «Dennis the Menace», популярних в англomовному світі). Чисельними є постійні екранізації класики дитячої літератури, зокрема прози О.Генрі, Марка Твена, Астрід Ліндгрен, Всеволода Нестайка та інших авторів. Популярності цих творів мистецтва сприяє власне персонаж – шибеник. Комічні ситуації, що з ним трапляються, нанизуються одна на одну, таким чином набуваючи серійності (звідси й основа для створення телевізійних серіалів та цілих серій книжок і коміксів), що генетично споріднено з середньовічними жанрами міської літератури – шванками, фаблію, джестами – та їх головними комічними персонажами (Тіль Уленшпігель, Ходжа Насреддін тощо). Навіть у надпопулярній септології про Гаррі Поттера Джоан Кетлін Роулінг і відповідній кіноопері зустрічаємо капосних близнюків Уізлі, Фреда і Джорджа, чії витівки доводили до сказу дорослих (особливо вчителів факультету Слізерін і директрису Долорес Амбрідж) та потішали школярів¹.

Тож, існування значної кількості творів, де головним героєм, рідше – другорядним, виступає бешкетник, дає нам підстави стверджувати, що цей образ є традиційним. Адже у такий спосіб виконується одна з основних умов традиційності – частотність звернення до певного образу в творах світової літератури та в інших видах мистецтва, на що вказує Анатолій Нямцу: «...говорити про традиціоналізацію чи традиційність будь-якого матеріалу варто лише при досягненні певного рівня частотності

¹ Детальніше про функціонування традиційного образу бешкетника у контексті інших видів мистецтва дивіться четвертий розділ монографії.

звернень літератури до певного сюжету чи образу» [110, с. 59]. Починаючи з автобіографічної повісті Томаса Бейлі Олдріча «Історія поганого хлопчика», сформувавшись як певний канон у «Пригодах Тома Сойєра» Марка Твена, традиційний образ дитини-шибеника стає одним з найпопулярніших (серед авторів і читачів) та провідних персонажів світової дитячої літератури ХХ-ХХІ ст.

Іншим критерієм залучення того чи іншого образу до ряду традиційних структур є його впізнаваність з боку реципієнта, тобто усвідомлення читацькою аудиторією стійкого семантичного інваріанта традиційної сюжетно-образної структури.

Постать бешкетника – це не тільки результат творчої уяви письменника. Він повсякчас зустрічається у дитячому середовищі. У педагогіці таких дітей розглядають у межах дитячої субкультури, а їхнє бешкетництво вважають за форму «сміхового світу», тобто світу порушення правил і норм поведінки, зміни всього звичного і буденного. Бешкетники вміють бачити смішне у серйозному, представити ситуацію під несподіваним кутом. «Працюючи на публіку», шибеники залучають до своєї діяльності пасивних дітей, над якими потішаються і змушують рухатися. Шалва Амонашвілі надавав бешкетникам великого значення у педагогічному процесі, підкреслюючи їхню дотепність, кмітливість, життєрадісність, уміння застосовувати свої здібності в будь-яких несподіваних умовах і викликати у дорослих почуття необхідності переоцінки ситуації та відносин [50, с. 109-110].

З точки зору психології бешкетників можна віднести до певного типу темпераменту, про який, зокрема, говорив лікар Бойтельбах із повісті Джеймса Крюса, коли йшлося про непосидючу дівчинку Флорентіну, головну героїню однойменного твору: «Давні гррреки, що були люди вельми рррозумні, поділяли людські темпераменти за складом крррові. Флоррррентіна належить до *гrrрупи холеррриків-сангвініків*. Мабуть, коли вона здорррова, то трррішки жвавенька» [77, с. 85-86]. Дійсно, шибеникові притаманні риси зазначених темпераментів. Як холерикам їм властиві висока активність, енергійність, товариськість, рішучість, запальність, нестійка поведінка, швидкі та різкі рухи, досить гучний голос, емоційне мовлення, лідерство та амбіційність, а як

сангвінікам – високий ступінь адаптивності та рухливості, життєрадісність, товарицькість, почуття гумору, виразна міміка і пантоміміка, непосидючість, пошуки новизни, любов до зміни ситуацій та місць, обтяженість одноманітністю [9, с. 18-20].

Отже, впізнаваність традиційного образу шибеника з боку реципієнта спричинюється буттям такого типу дітей не лише на сторінках творів, а й у реальному середовищі читача, де зустрічаються діти-бешкетники з відповідним типом темпераменту та характером.

Фігура шибеника окрім того, що репрезентує певний психологічний тип, водночас виражає національне й універсальне. Як стверджує Маргарита Славова, зі зміною віку читача-дитини змінюються принципи побудови образної системи, збагачуються способи та засоби їх реалізації, поступово наближаючись до загальних утверджених художніх підходів у літературі для дорослих. Відповідно герой більшою мірою стає виразником національних та соціально-психологічних рис, проявляється багатосторонньо і часом суперечливо, поглиблюється психологізм у його зображенні, складніше вимальовуються його взаємини з оточуючим середовищем [148, с. 49].

У літературі для дітей і про дітей традиційний образ дитини-шибеника має відповідні національні прояви, що дає нам підстави розглядати широкий пласт художніх творів, лише побіжно враховуючи генетико-контактні зв'язки (при їх наявності). Тому насамперед звернемо увагу на особливості функціонування цього традиційного образу та його типології.

Вважаємо за доцільне провести типологію моделей досліджуваного традиційного образу, спираючись на дихотомію естетичних категорій «комічне – трагічне» («смішне – серйозне»). Проведений аналіз художніх творів про *enfant terrible* дозволяє визначити два типи шибеника – **комічний** (або модель «Том Соєр») і **драматичний** (або модель «Гек Фінн»), де в першому домінує в характеротворенні персонажа **бешкетництво-як-розвага**, а в другому – **бешкетництво-як-бунт**.

Анатолій Нямцу наголошував, що «для багатьох традиційних структур характерна бінарна семантична опозиція, зреалізована у дихотомічних персонажах», які «виражають два світоро-

зуміння, наявність різних типів сприйняття дійсності» [110, с. 44]. Такими дихотомічними (парними) персонажами виступають, припускаємо, бешкетники творів Марка Твена – Том Соєр і Гек Фінн. Ці два Твенівських герої втілюють у собі традиційний образ *enfant terrible*, водночас вони є протилежними, часом опозиційними персонажами, що стало поштовхом до їх студіювання як двох полярних типів. Саме на цьому заснована номінація моделей запропонованої типології традиційних образів дитини-бешкетника.

Американський письменник, обираючи імена для героїв своїх повістей, зазначає: «Я завжди зазнавав труднощів при виборі імені, яке б мене влаштувало. Том Соєр і Гек Фінн були реальними характерами. Ім'я Том Соєр <...> одне з найбільш звичайних – власне таке, яке пасувало цьому хлопчику навіть своїм звучанням, тому я й обрав його. Ні, ім'я не є випадковим для особистості людини. «Фінн» було справжнім ім'ям одного хлопчика, але я до нього прикріпив «Гекльберрі». Розумієте, було щось в імені «Фінн», що вимагало «Гекльберрі», – як раз те, що потрібно для створення *іншого типу хлопця*, ніж Том Соєр» [цит. за: 15, с. 238]. Таким чином, прозаїк уже на рівні імені героїв підсвідомо розмежував типи шибеників, хоча й теоретично не обґрунтував свою думку.

Власне, задля номінації моделей запропонованих типів традиційних образів бешкетника використовуємо імена Твенівських дитячих персонажів. Тут керуємося принципом, який застосовується при номінації соціотипів у соціоніці. Із метою полегшення орієнтування в абрєвіатурах 16 соціотипів, їх прийнято називати іменами відповідних історичних осіб або літературних персонажів, яким притаманний той чи інший соціотип (наприклад, інтуїтивно-логічний екстраверт – «Дон Кіхот», сенсорно-етичний інтроверт – «Дюма» тощо). Ця так звана «система псевдонімів», на думку Дмитра Павлова, уможлиблює представлення основних понять соціоніки у яскравій, образній формі, що легко запам'ятовується. За кожним псевдонімом стоїть семантичне поле: зовнішнє, яке існує в культурі, та внутрішнє, суто соціонічне трактування псевдоніма. Дослідник формулює вимоги придатності того чи іншого слова в якості назви соціотипу: типовість (вза-

смна відповідність обраної назви і типу); включення до системи (назва має відповідати всій системі, щоби не порушити її гомогенність); емоційна нейтральність (слово не повинно викликати різких негативних або позитивних реакцій); однозначність (зрозумілість і відсутність інших яскраво виражених смислів) [116]. На нашу думку, вище зазначені зауваження щодо доцільності використання певного псевдоніма у номінації відповідного типу можна застосувати і при виборі означення моделей традиційних образів дитини-бешкетника.

Отже, мотивація вибору імен Твенівських героїв¹ задля найменування комічного і драматичного типу шибеника полягає у спробі полегшити в такий спосіб сприйняття відповідного типу традиційної структури, актуалізувати його специфічні риси. Перевага імен Тома Соєра і Гека Фінна визначається їх всесвітньою відомістю, водночас вони належать до єдиної системи (творчість одного автора) і відповідають типу бешкетника, який називають. Основною рисою поведінки Тома було його несамолюбне прагнення у межах соціуму отримати задоволення від розваг, тобто бешкетництво-як-розвага, що є диференційною ознакою для комічного типу шибеника. Натомість Гек прагнув свободи особистості й, відмовившись від соціалізації, обрав свідому маргіналізацію. Бешкетництво-як-бунт – диференційна ознака драматичного типу шибеника. Ці диференційні ознаки обох типів є найістотнішими і структуротвірними, становлять бінарну опозицію («смішне – серйозне»), водночас групують усі інші елементи у відповідну модель. Відтак моделі «Том Соєр» і «Гек Фінн» у єдності творять парадигму традиційних образів дитини-шибеника.

Наголошуємо на тому, що мова йде саме про моделі «Том Соєр» і «Гек Фінн» як синоніми комічного і драматичного типу бешкетника відповідно. Свідомо уводимо імена дитячих персонажів у лапки, щоб акцентувати тип певної традиційної структури, а не героїв повістей американського письменника.

¹ Цікаво, що за однією з класифікацій номінацій соціотипів (система псевдонімів Миколи Медведєва) два типи (інтуїтивно-етичний екстраверт і сенсорно-логічний інтроверт) названі іменами Тома Соєра і Гека Фінна відповідно.

Тож, дослідження моделей традиційних образів дитини-шибеника включає аналіз за такими позиціями: комічний і драматичний первні у трактуванні образу; національний характер героїв; антропологічний або психологічний аспект у портретуванні; діяльність персонажа у контексті проблеми «шибеник vs суспільство»; специфіка сюжету та хронотопу в творах про бешкетників визначених типів.

Особливості функціонування запропонованої типології традиційних образів шибеника комічного і драматичного типів у національних літературах для дітей і про дітей розглядаються у другому і третьому розділах монографії відповідно.

1.3. Стадії традиціоналізації образів дитини-бешкетника

Бешкетник є традиційним образом літератури для дітей і про дітей, у галереї персонажів якої займає одне з визначних місць. Як і кожна традиційна структура, фігура шибеника має власну генезу, що сягає архаїчних часів. Висвітлення питання походження і розвитку традиційних образів бешкетника комічного і драматичного типів важливе для розуміння особливостей їхнього функціонування і трактування у художніх творах для дітей і про дітей.

1.3.1. Генеза традиційного образу бешкетника комічного типу

Одним із центральних персонажів художньої літератури виступає комічний герой, що генетично споріднений із фольклорними образами блазня, дурня, крутія, які, у свою чергу, походять від міфологічного Трікстера. Відповідником комічного героя у дитячій літературі стає, вважаємо, бешкетник моделі «Том Сойєр», тому він має подібне джерело походження. Дослідження

генези комічного типу шибеника допоможе послідовно вибудувати алгоритм утворення цієї традиційної структури.

Перший, архаїчний, рівень традиціоналізації образу бешкетника комічного типу – міфологічний персонаж – Трікстер.

Трікстер (англ. *trickster* – витівник, трюкач) – архаїчна фігура національних міфологій (давньогрецька – Прометей, Гермес, Одісей, германо-скандинавська – Локі, деякою мірою і Тор з Одіном тощо), що цілеспрямовано порушує суспільні правила і закони; може приймати вигляд людини з надзвичайними можливостями, містичного духа, олюдної тварини. Упродовж віків ця постать трансформувалася насамперед у персонажах фольклору (німецький – Тіль Уленшпігель, східний – Ходжа Насреддін, французький – Ренар-лис тощо) і літератури. Власне, за словами Юлії Чернявської, Трікстер (Крутий, Витівник, Трюкач) – швидше за все, загальна назва, що об'єднує безліч персонажів фольклору, літератури, загалом культури [174, с. 38].

Цю фігуру широко досліджували представники різних галузей гуманітаристики, зокрема, антропології (Пол Радін), теорії архетипів (Карл Густав Юнг), міфології (Дмитро Гаврилов, Карл Керенї), міфопоетики (Михайло Бахтін, Єлеазар Мелетинський, Ольга Фрейденберг), культурології (Сергій Троїцький, Юлія Чернявська).

Акумулювала студії про Трікстера праця Пола Радіна «Трікстер. Дослідження міфів північноамериканських індіанців», що з'явилася на початку ХХ ст. У цій книзі антрополог проаналізував образ Трікстера у розвитку, зафіксувавши у ранній міфології індіанців мотив переходу цього виразника низьких пристрастей на вищий еволюційний рівень Культурного героя. Зазначимо, що своєю роботою Пал Радін активізував дослідження вказаного міфологічного персонажа, якого вчений вважав найдавнішою фігурою не тільки американських індіанців, а, можливо, й усіх міфологій [130, с. 233-234]. Дійсно, світова міфологія засвідчує значну кількість трюкачів, що хитрістю, обманом порушують закони: Прометей краде вогонь в олімпійців, Одісей та Геракл здійснюють подвиги передусім силою власного розуму і кмітливості, Локі обдурює асів задля втілення своїх егоїстичних цілей тощо.

При написанні коментаря до книги Пола Радіна Карл Густав Юнг увів Трікстера до власної системи архетипів, поглибивши наукову позицію щодо природи цієї постаті, яка досі розглядалася лише як персонаж міфології. Учений вважав, що усі міфологічні постаті походять і співвідносяться з внутрішнім психічним досвідом [182, с. 266]. Так, «Примара Трікстера» є «однією з «психологем», однією з надзвичайно давніх архетипічних структур психіки», тому міф про нього не тільки зберігся, а й розвинувся завдяки функції терапевтичного впливу на сучасну людину, в якій Трікстер продовжує існувати як «колективна персоніфікація» [182, с. 271, 281, 273].

Складність і неможливість однобічного трактування фігури Трікстера спостерігається у вислові Юнга – «суперечливий дух». Суперечливість постаті Трікстера полягає у його характеристиці як недолюдини і надлюдини, а також в основній рисі – примітивній неусвідомленості, що спричинює жорстокі дії. Іншими трікстерськими характеристиками є любов до хитрих жартів і злих витівок, здатність змінювати зовнішність і поєднувати напівтваринну та напівлюдську натури [182, с. 276-277, 265].

Долучивши Трікстера до своєї системи архетипів, Карл Густав Юнг пояснив його існування впродовж людської історії від архаїчних часів аж до сучасності. Учений вивів цю фігуру із суто міфологічного трактування (як персонажа міфів) на культурологічні обшири, довівши присутність «духу Трікстера» у багатьох проявах культури (середньовічне церковне свято дурнів, комічні персонажі *commedia dell'arte*). Таким чином, Карл Густав Юнг посприяв подальшим дослідженням цього феномену.

Другий коментар до книги Пола Радіна був написаний Карлом Керені, який уважає цикл про Трікстера жанровим різновидом міфології, порівнюючи з крутійським романом, що не має національних і часових обмежень: «Фігура Трікстера є позачасовим праобразом, коренем усіх шахрайських творінь світової літератури, охоплюючи усі часи та культури» [66, с. 245]. Крутійська міфологія, на думку вченого, сконцентрована на своєму героєві – Трікстері, який стає обов'язковою умовою, адже визначає і стиль оповіді.

Карл Керенї зазначає, що головною ознакою стилю міфологічних циклів про Трікстера є переважання крайньої непристойної форми елементу розваги (наприклад, п'єси Аристофана, історії про Трікстера племені віннебаго). Іншими важливими рисами стилю визначено хитрість та дурість Трікстера (типовий приклад – Ходжа Насреддін, який одночасно втілює у собі хитрого дурня і дурного крутія) [66, с. 250-251]. Головною ж функцією цього персонажа у міфологічних сюжетах вчений вбачає у привнесенні безладу в порядок. Пізніше цю функцію виконує крутіський роман, який в історії національних літератур був засобом спротиву застійній традиції (наприклад, Рабле відстоював інтереси гуманістичної традиції перед середньовічною, Гете написав «Рейнеке-Лиса» за часів Французької революції) [66, с. 257]. Тож, думка Карла Керенї про особливий жанровий різновид – крутіську міфологію, вісью якої став міфологічний Трікстер, також посилила важливість аналізу цього персонажа.

Таким чином, студії Пола Радіна, Карла Густава Юнга і Карла Керенї стали базовими для подальших досліджень фігури Трікстера вченими ХХ-ХХІ ст.

Сучасні міфологічні та культурологічні студії Трікстера висвітлюють різні аспекти буття цієї фігури. Так, досліджуючи генеалогію Трікстера у зв'язку з антисвітом і карнавальною культурою, Сергій Троїцький приходить до висновку про його походження з архаїчних уявлень про тотем праотця. Будучи різновидом тотема, що з часом виокремився у двійника отця роду, Трікстер при своїй появі у ранній міфології ще не є власне Трікстером, тому найдавніші міфи про нього – це ще міфи про тотем праотця. Із незавершеністю процесу відокремлення Трікстера від фігури праотця науковець пов'язує і виникнення мотиву близнят або мотив двійника тотема, що надавав можливість реципієнтам дистанціюватися від самих себе, побачити й оцінити себе з боку, адже «оскільки трікстер – це з самого початку двійник тотема, остільки він є двійником кожного члена спільноти. Трікстер – це Інший-в-тобі, *Alter Ego*, область витісненого» [157, с. 102-104].

Основними перевагами Трікстера Сергій Троїцький вважає гіпертрофовані людські слабкості (хитрість, дурість), асоціальність (вчинки не обмежені нормативним полем), моральну неви-

значеність. Власне у тому, що його вчинки не несуть ані позитивної, ані негативної нормативної завантаженості, і полягає головна відмінність міфологічного Трікстера від наступників (блязні, скоморохи, міми тощо). Дослідник зазначає, що наступники Трікстера, яких зустрічаємо практично в усіх культурах, свідомо і добровільно наслідують свого попередника, приймаючи ті чи інші його риси [157, с. 103, 107-108].

Окрім питання генеалогії фігури Трікстера, значення набуває й аналіз ролі цієї фігури у культурі, що, зокрема, висвітлює Юлія Чернявська. Дослідниця називає Трікстера «медіатором», вважаючи його за найбільш синтезуючий персонаж, який водночас примирює і зводить у «несуперечливе ціле усі можливі суперечності». Тому основна функція цієї фігури – породжувати нове завдяки поєднанню непоєднуваного, що реалізується через Трікстерову конфліктність і риси його медіативної природи: дитячість, амбівалентність, уособлення сміхового начала, якості первертня [174, с. 38-39].

Спираючись на концепцію Юрія Лотмана про «вибух» (результат контрасту між типовою для соціуму моделлю поведінки й аномальною поведінкою особистості), Юлія Чернявська вважає Трікстера істотою, яка створює такий «вибух». Цій фігурі притаманна парадоксальність поведінки (поєднання розуму і дурості), тому за її допомогою можна розв'язати майже усі культурні опозиції («Хаос – Космос», «Природа – Культура») [174, с. 39-40].

Трікстер – своєрідний посередник між Космосом і Хаосом, наділений здатністю бути між світами, готовністю до самопожертви, маргінальністю. Ці риси уможливають його «ходіння в Хаос», звідки він приносить інновації у культуру. Трікстер діє тоді, коли у культурі виникає лакуна, яку неможливо подолати за допомогою звичних моделей та стереотипів. Трікстер цю лакуну заповнює, і вона стає вже не новацією, а традицією. У процесі своєї діяльності ця фігура «оголюється» передусім морально, що виявляється у чесності перед іншими, у здатності відкривати істину, у викликові правильній і розумній світобудові. Водночас моральна нагота Трікстера означає сирітство, самотність у світі, маргінальність його буття, тобто – це «образ абсолютної Інакшості, кардинального Другого, навіть, – Чужого» [174, с. 43-47].

Таким чином, Юлія Чернявська у своїх дослідженнях наголошує на медіативній позиції Трікстера у бінарній культурі, що дозволяє йому привносити інновації задля зміни світобудови.

Щодо головної функції Трікстера висловлюється і Дмитро Гаврилов. Дослідник зазначає, що соціокультурна дія трікстерів полягає у підготовці суспільної думки для майбутніх перетворень, тому не випадково, що найбільшого поширення історії про лицедіїв і блазнів набувають у перехідні моменти історії (наприклад, розповіді про Діогена Синопського, Тіля Уленшпігеля, Ходжу Насреддіна). Науковець зауважує, що «основні риси та функції Трікстера класичного міфу, учасника творення світу богом-деміургом, практично зберігаються у Трікстера епохи зміни старої / творення нової соціально-культурної формації» [34, с. 178].

Спираючись на праці попередників і власні спостереження при вивченні міфології різних народів, Дмитро Гаврилов узагальнив провідні риси міфологічного Трікстера, цього «етнопсихологічного інваріанту»:

1. Трікстер порушує усталені традиції, привносить елемент хаосу в існуючий порядок, сприяє деідеалізації, перетворенню світу ідеального в реальний.
2. Він непередбачуваний провокатор та ініціатор соціокультурної дії та зміни.
3. Традиційно виступає посередником між світами і соціальними групами, сприяє обміну між ними культурними цінностями.
4. Трікстер – господар багатьох мистецтв, інколи супутник Культурного героя або сам Культурний герой, здобувач знань через порушення соціальної або космогонічної заборони, ініціатор міфологічної дії.
5. Трікстер аморальний, з точки зору існуючої етичної системи Культурного героя. З позиції соціальної людини смішний, нерозважливий або неусвідомлений. Йому притаманні яскраво виражені риси звабника – гіперсексуала та ненажери. Він схильний до переміни статі.
6. Трікстер – перевертень, гравець. Однак, він не завжди виходить переможцем із розпочатої гри, може стати жертвою власної хитрості.

7. Якщо поруч з Трікстером є Культурний герой, то перший зменшує почуття значущості другого [34, с. 166].

У студіюванні міфологічного Трікстера ваги набуває проблема його зв'язку з Культурним героєм, до якої, зокрема, звертався Єлеазар Мелетинський.

На думку вченого, часто поряд із Культурним героєм у якості його брата-близнюка або «другого обличчя» (поки в архаїці крутіїство ще ототожнюється з героєм) виступає міфологічний крутії-трікстер. Трікстер невдало наслідує дії Культурного героя у створенні елементів Космосу, введенні звичаїв і культурних навичок, часом навмисно породжує лихі природні та культурні елементи. Крім того, Трікстер здатний на різні витівки заради вгамування власної жадібності у збиток іншим членам спільноти, які рішуче засуджують його дії. Дослідник акцентує увагу на протиставленні Культурного героя і його антагоніста Трікстера: «Подібне роздвоєння на серйозного культурного героя та його демонічний комічний негативний варіант відповідає у релігійному плані етичному дуалізму <...>, а у поетичному – диференціації героїчного і комічного» [94, с. 36-40, 65]. Як бачимо, Єлеазар Мелетинський розмежовує Культурного героя і Трікстера, вбачаючи у них прототипи протагоніста (наступники – образи богів і епічних богатирів) й антагоніста (наступники – від хитрунів казок про тварин до персонажів крутіїських романів) відповідно.

Міфологічний Трікстер згодом відтворюється у комічному персонажеві фольклору і художньої літератури, який вже не має нічого божественного чи надприродного. Це дуже кмітлива і бешкетна людина або істота, яка завдяки хитрощам вирішує проблеми і змінює навколишній світ у боротьбі з ним. Фольклорні та літературні фігури крутії, блазня і дурня є наступним етапом традиціоналізації образу бешкетника комічного типу.

Ольга Фрейденберг пов'язує появу фігур крутії, блазня і дурня з образом двійника, який виник під час проходження героєм фази смерті. Дурість, зазначає дослідниця, розумілась у давні часи як стадія переживання смерті, що персоніфікується у блазнях та дурнях, носіях божественної семантики, які викликають сміх та лихословлять. Блазні, клоуни, слуги та інші крутіїські персонажі є дублерами героя, його карикатурами та пародіями.

Часом блазень може бути воїном, лікарем, вісником тощо, але завжди це грубий ненажера, крутій, дурнуватий ледар або веселий заповзятливий хлопець, який підмічає усе заради комічного ефекту. Тому його провідними рисами стають веселість та крутість [163, с. 210-215], що відзначають його як головного героя авантюрних жанрів, особливо пікарського роману.

Композиція шахрайського роману, зауважує Ольга Фрейденберг, складається з пригод пікаро, варіантами якого є веселий слуга, балаганні петрушки, придворні та трагедійні блазні, раби комедій, протагоністи фарсів, циркові руді¹, жонглери і клоуни та інші. Аспект двійника первинно був притаманний таким богам, як Гермес і Зевс, тому «історія такого божества завжди має два оформлення, два майбутніх жанри. У трагічному, серйозному (лицарський роман) – це жертва, яка переживає «діяння», «митарства», переходить та перипетії, – словом, пасії; у комічному (шахрайський роман) – це слуга і блазень, який піддається змінам буття та авантюрам» [163, с. 294]. Так, «найавторитетнішими» іменами серед літературних крутіїв-слуг слід назвати, звісно, Фігаро (п'єси Бомарше «Севільський цирульник» і «Весілля Фігаро»), Труффальдіно (комедія Карло Гольдоні «Слуга двох панів»), Швейк («Пригоди бравого вояка Швейка» Ярослава Гашека) тощо.

Тож, Ольга Фрейденберг вважає, що образ двійника, генетично пов'язаний з переживанням героєм стадії смерті, поступово вплинув на появу двох романних жанрів – трагічного (серйозного) і комічного.

Михайло Бахтін значної ваги надавав вивченню функцій фігур крутія, блазня та дурня у романі, досліджуючи їх у контексті своєї концепції народно-сміхової культури². На думку літерату-

¹ Одним із проявів Трікстера у сучасній культурі є фігура циркового «рудого» клоуна. Олександр Кирилюк, спираючись на дослідження Ольги Фрейденберг, окреслив розвиток фігури циркового клоуна як уособлення «ствердження життя через помирання – тотема-звіра – царя – раба – блазня». Перебираючи на себе моральні семантики, блазень / раб, як двійник царя / вождя, у цирку функціонує у вигляді «рудого» клоуна, якого вже не вбивають, а просто лупцюють на арені. Тому в буфонадному поділі клоунів на хитруна «Рудого» (слугу) і пихатого «Білого» (пана) вбачається колишня пара раба та царя, а у їх словесній дуелі простежується відгомін смертельного двобою [70, с. 16].

² Представниками народно-сміхової культури в Росії до епохи Петра I були юродиві та скомоорохи (національні трікстери). Юродиві – посередники між світами живих і мертвих, їм притаманна потворність, імітація поведінки божевільного, що споріднює їх із Трікстером. Сміх ско-

рознавця, саме у жанрах «низової» літератури Середньовіччя, що мала фольклорну основу сатиричного і пародійного характеру, було виписано вище вказані фігури, які відіграли важливу роль у майбутньому розвитку європейського роману [10, с. 308].

Крутій, блазень і дурень створюють навколо себе особливі хронотопи, таким чином привносять у літературу суттєвий зв'язок із народним майданним театром. Ці фігури є переносним значенням самого буття («вони не є тим, чим являються»), тобто їх власне буття є лише відображенням іншого буття. Вони використовують будь-який життєвий стан лише як маску, тому що мають своєрідну «особливість і право – бути чужими у цьому світі» [10, с. 309].

Якщо у народному театрі ці фігури звичні та зрозумілі, то у художній літературі вони змінювались самі, водночас трансформували й деякі суттєві моменти роману. На думку Михайла Бахтіна, трансформуючий вплив цих образів відбувався у двох напрямках. Перший – це становлення самого автора у романі, його образу (при наявності) та точки зору. Формально-жанровою маскою романіста, яка визначає його позицію в «опублікуванні» життя, стають трансформовані фігури блазня і дурня, що надають автору зручну форму «безучасного учасника життя, вічного спостерігача та її відображувача». Другий напрям трансформації фігур крутія, блазня і дурня полягає в уведенні їх у зміст роману як суттєвих героїв. Так, існуючому феодальному устрою життя як викривальна сила протиставляються твердий, веселий і хитрий розум крутія, пародійні глузування блазня та простодушне нерозуміння дурня (наприклад, жанри фаблію, шванку, фарсу). Обидва напрями зазвичай об'єднуються у використанні вказаних образів, адже часто головний герой виступає носієм авторської точки зору [10, с. 310-313].

Михайло Бахтін наголошує на важливості глибокого вивчення форм романів, пов'язаних із фігурами крутія, блазня і дурня. При вирішенні цієї проблеми необхідним стає генетичний

морохів супроводжував обрядову сторону життя, вони розважали і потішали, водночас мали певний соціальний статус. На російському ґрунті блазнівське трікстерське начало культури було поділено між юродивим, як радикальною його формою, і скоморохом, як поміркованою [158, с. 18-23].

аналіз смислу і функцій вказаних образів, від архаїчного фольклору до епохи Відродження, з урахуванням їх великої ролі у народній свідомості, вивченням національної та локальної диференціації. Особлива складність, на думку вченого, полягає у проблемі трансформації цих фігур при їх переході у літературу загалом і роман зокрема, а також у проблемі прозаїчного іномовлення, що її образи крутія, блазня і дурня привнесли в літературу, і що не має адекватного терміну (гумор, іронія, гротеск, пародія, жарт – лише відтінки поняття) [10, с. 314-315]. Отже, Михайло Бахтін дослідив поетику фігур крутія, блазня і дурня у художній літературі, вказав на їх тісний зв'язок із народно-сміховою культурою, що визначило певні жанрові особливості роману.

Національний фольклор відіграв фундаментальну роль у творенні комічного героя і майбутній його появі у художній літературі. Це стосується й української літературної традиції, де на становлення комічного персонажу безперечно вплинули фольклорні образи, що функціонували у вертепній драмі та оповідних жанрах казки та анекдоту.

Соціально-побутова казка, яка сформувалася пізніше інших видів казок, зазнала вплив літературних запозичень (середньовічні теми і сюжети слов'янської, візантійської, загальноєвропейської, азійської літератури) через діяльність мандрівних дяків. Елементи із «Декамерона» Джованні Боккаччо, історії про Насреддіна і Мюнхгаузена поповнили сюжети тогочасного казкового епосу. Тому в усній народній творчості нашого народу поширені твори про шахраїв, везучих дурнів («Про Івана-дурника»), брехунів («Казка без правди»), в яких відчутне відлуння європейських оповідань про крутіїв [82, с. 459, 464]. В українських соціально-побутових казках «низькі» герої завжди отримують винагороду за свій розум шляхом крутіїського вчинку, наприклад: хитрий Хома «справедливо» розподіляє між шістьма членами родини пана обідню печену гуску таким чином, що собі залишає найсмачнішу частину – тулуб («Пани, Хома і гуска»); наймити і бідняки обдурюють чортів і отримують за це гроші («Дурні чорти та хитрий наймит», «Як бідняк чорта обдурив») тощо [144].

В описі ледарів, хвальків, балакунів, крутіїв, дурнів, брехунів переважає доброзичливий сміх над окремими негативними рисами загалом позитивних персонажів [82, с. 468]. Оскільки, основний конфлікт таких казок міститься у соціально-побутовій площині, звідси й позитивне ставлення до «низьких» героїв, чия активність є визначальною рисою. Ці персонажі живуть у реальному світі, де покладаються лише на власний розум, уміння, хитрість, кмітливість. Тому соціально-побутові казки практично завжди комічні, дотепні, гумористичні, часом сатиричні, але сповнені народною мудрістю. Їх мета – розважати і викривати, тому вони часом наближаються до анекдоту, складаються з низки анекдотичних ситуацій. Композиція соціально-побутових казок – це послідовність кумедних епізодів, які можна змінювати довільно [153, с. 56].

Жанр соціально-побутової казки – важлива складова народної сміхової культури, джерело сюжетів, тем, мотивів та образів народних театрів, артистів-скоморохів, творчості мандрівних дяків, що перейняли у казкового епосу засоби комічного освоєння дійсності, сатиричний погляд на різноманітні явища життя [82, с. 473].

Як відомо, вертепна драма складалася з двох основних частин – «духовної як відгомону шкільної драми й вертепної комедії з побутовими сценами, скоромними словами й піснями, з різними національними костюмами й танцями». Духовна частина завжди залишалася однаковою, проте змінювалася світська частина, творючи окремі редакції вертепу [29, с. 248]. Зв'язковою ланкою драматичної дії у комічній складовій вертепної драми виступали саме характери персонажів і швидка зміна нанизаних одна на одну сценічних ситуацій, що разом створювали динамічне видовище. Типи персонажів віддзеркалювали соціально-етнічну парадигму українського суспільства XVIII ст., які були зображені схематично, відповідно до свого етнічного, станового, соціального і вікового статусу. Конфлікти персонажів відтворювали тогочасні суспільні відносини. Поширеним засобами комізму у вертепі були: комізм ситуацій, комізм персонажів (жартівливе або карикатурне зображення, зокрема зовнішнього вигляду); мовний комізм (смішні діалоги, каламбур тощо). Вертепна драма була популяр-

ною, й у XIX ст. цей драматичний жанр вплинув на творчість Івана Котляревського, Пантелеймона Куліша, Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького, Михайла Старицького [14, с. 338-341], його відгомони можна знайти й у гумористичному українському оповіданні та в «українській школі» у російській літературі (наприклад, Микола Гоголь) [175, с. 316].

Українська народна-сміхова культура активно використовує комічного персонажа, що згодом відтворюється й у літературі. Схвальне ставлення до низького комічного героя, відображення його конфлікту із соціокультурними реаліями, творення низки комічних ситуацій навколо героя, застосування різних засобів комізму у фольклорі згодом використовується й письменниками. Становлення національних фольклорних крутіїв, простаків, хитрунів, дурнів посприяло майбутньому функціонуванню образу шибеника комічного типу в українській дитячій літературі.

Отже, існування фігур крутія, блазня і дурня у фольклорі та згодом у літературі власне є певним кордоном у традиціоналізації образу бешкетника комічного типу, після якого цей персонаж з'являється у творах для дітей і про дітей.

Констатуємо, що фігура Трікстера є багатоаспектним об'єктом гуманітарних досліджень. Сфера його впливу (звідси й аналізу з боку відповідних наукових галузей) розповсюджується на міфологію, фольклор і літературу – прояви культури. Інваріантними рисами Трікстера слід вважати хитрість та / або дурість, відповідно він є одночасно суб'єктом та об'єктом сміху, його діяльність пов'язана з порушенням існуючих у світі законів та норм поведінки (хитрощі, крадіжки тощо), що дають як негативний, так і несвідомо позитивний (наприклад, розповсюджений міф про викрадання вогню у богів) ефекти.

Амбівалентна, медіативна та маргінальна позиція Трікстера у культурі притаманна його часово-просторовим проявам, тобто міфологічному персонажу-трікстеру, фігурам крутія, блазня і дурня у народно-сміховій культурі, героям художніх творів (спочатку в шахрайській, згодом й у реалістичній літературі) тощо, буття яких стало передумовою становлення традиційного для дитячої літератури образу шибеника комічного типу.

Зіставивши характеристики комічних персонажів міфів і фольклору (міфологічних трікстерів, фольклорних крутіїв, дурнів, блазнів тощо) і протагоністів найвідоміших творів про *enfant terrible*, дотичними до дитячої літератури вважаємо такі аспекти трікстерської природи, властиві традиційному образу бешкетника моделі «Том Сойер»:

- бешкетництво та порушення загальноновизнаних правил як заперечення панівної соціокультурної системи;
- прагнення задовольнити власні бажання через розваги, бешкет, витівки, фантазування тощо;
- перевага сміхового начала, притім шибеник виступає водночас суб'єктом і об'єктом сміху, стає персоніфікацією розваги і свята;
- амбівалентність природи персонажа (поєднання бешкетної поведінки і героїчних вчинків);
- медіативна позиція в існуючій світобудові (наприклад, функція провідника між дорослим і дитячим світами) тощо.

Отже, трансформованим відповідником фігури Трікстера у дитячій літературі стає образ бешкетника комічного типу, традиціоналізація якого розпочалась у другій половині XIX ст.¹, коли поступово у прозі для дітей і про дітей сформувались основні константи цієї традиційної структури.

Літературний шлях традиційного образу шибеника моделі «Том Сойер», вважаємо, бере початок з американської дитячої літератури, де з середини XIX ст. стали з'являтися книжки, що мали опозиційний характер щодо тенденції дидактичних творів

¹ Значимо, що у другій половині XIX ст. образ дитини-бешкетника з'являється й у віршованій книзі німецького сатирика Вільгема Буша «Макс і Моріц» (1865), де витівки двох шибеників зображені з гіпертрофованим перебільшенням, а сама книга стала «однією з предтеч сучасних коміксів» [44, с. 212]. Бешкет хлопців є досить жорстоким (наприклад, підкладання жуків до ліжка пана Фріца), позаяк наприкінці твору вже самі герої стають жертвами власної витівки: жернова млина перемелюють їх на корм для качок. Такою кінцівкою стверджується дидактична настанова письменника, водночас запропонований новий погляд на дитину, що до цього часу ідеалізувалася. На думку Уляни Гнідець, збірки історій-карикатур німецьких письменників Генріха Гофмана «Петер Нечесаха» (1845) та Вільгельма Буша «Макс і Моріц» (1865) стали «знаменними для реформації літератури для дітей та юнацтва як середовища романтично позитивного», оскільки здійснено виклик «епосі зразкових вихованців-бюрократів, котрі не хочуть бачити справжньої природи дитини як окремої особистості, і навіть те, наскільки вона може бути і злою, якщо надміру її боготворити» [40, с. 576].

для молодшого покоління. Головною відмінністю цих так званих «boys' books» від загального корпусу тогочасних творів для дітей був їх головний герой – бешкетник, який уже *a priori* цілковито не вписувався у суспільну модель ідеальної дитини, сповнену надмірного дидактизму і педантизму. Прикладом є повість Тома-са Бейлі Олдріча «Історія поганого хлопчика» (1870), де вже у назві автор протиставляє свій твір тогочасній літературі для дітей. У книзі описується життя бешкетного хлопця, який разом зі шкільними друзями повсякчас влаштовував різноманітні витівки, аби не нудитися у своєму провінційному містечку.

Варто зазначити, що обираючи за протагоніста шибеника комічного типу, письменники свідомо йдуть наперекір існуючій на той час у національній дитячій літературі традиції зображення дитини, що, зокрема, свідчить про трікстерську природу цього дитячого персонажа. Найвідомішим твором, у центрі якого постає бешкетник, безперечно стала повість Марка Твена «Пригоди Тома Соєра» (1876), в якій пародіювалися книги для недільної школи. Це був розповсюджений жанр дитячої літератури в повоєнних США, де в сентиментально-набожній манері розповідали про гарних дітей, які потрапляють до раю за свою поведінку, і про поганих, що закінчують життя на шибениці. Власне, повість письменника «була полемічно спрямована проти такої літератури, пародіювала її, утверджуючи любов до свободи, до всього чистого, здорового і світлого в людині», що втілено в образі шибеника Тома [150, с. 7]. «Пригоди Тома Соєра», як один з найпопулярніших прозових творів зарубіжної дитячої літератури, мав вплив на подальший розвиток літератури про шибеника. У цій повісті оформилася константа – полеміка, навіть опозиція до пануючих застійних соціокультурних візій дитинства і дитини, а також романтичне зображення дитинства.

Так, майже через століття після створення «Пригод Тома Соєра» до образу дитини-шибеника звернувся Всеволод Нестайко. У своїй трилогії «Тореадори з Васюківки» (1973) український прозаїк зобразив двох бешкетних друзів, що не були відмінниками у навчанні, не займалися суспільно вартісною справою як справжні піонери, натомість своїми витівками постійно завдавали клопоту дорослим. Проте, саме ці герої стали улюбле-

нцями дітей, а трилогія про їхні пригоди визнана класикою української дитячої літератури, що не втрачає своєї читабельності й досі.

До появи твору Всеволода Нестайка українські дитячі письменники якщо й звертались до образу дитини-шибеника, то суто з дидактичною метою, що можна простежити на прикладі повісті Івана Багмута «Щасливий день суворовця Криничного» (1948). Головними героями твору є суворовці Іван Криничний та Петро Маслюк. Першого хлопця характеризують деякі погані звички та неуспішність у навчанні, але наприкінці твору він стає відмінником. Другий, фронтовик і сирота, навпаки, з відмінника став двічником та порушником дисципліни (палить, не виконує наказів) лише через власну самовпевненість. Проте, в кінці повісті обидва хлопці змінюються, їх навіть удостоєно найвищої для суворовця честі – стояти біля прапора училища на перше вересня. Тож, повість Івана Багмута ілюструє суспільну концепцію обов'язкового і невідворотного перевиховання бешкетників. Намагання письменника вписати своїх героїв такими, як вони є, у рамки суцільного педагогічного підходу не було успішним, адже його шибеники трансформувалися, ставши взірцями для наслідування, що від них і вимагалось комуністичною педагогікою.

Адекватне зображення дитинства в українській дитячій літературі стало можливим тільки в епоху шістдесятництва, коли концепція юного героя поступово відходить від «ідеалізованих плакатних персонажів», а естетичний зміст творів стає «власне естетичним» [61, с. 81-82], про що свідчить і поява трилогії Всеволода Нестайка.

Уведення шибеника в якості головного героя творів для дітей у ХІХ ст. стало засобом вираження опозиційної точки зору (антидидактичної, власне естетичної) авторів щодо пануючої концепції дитини та дитинства, і надалі спричинило поширення цього традиційного образу в дитячій літературі ХХ ст.

Таким чином, походження комічного типу бешкетника від міфологічного Трікстера та його фольклорних і літературних наступників уможливило його традиціоналізацію у дитячій літературі. Генеза цього дитячого персонажа вплинула не лише на його

характеротворення, а й визначила специфіку сюжетно-фабульної структури творів, про що мова йде у другому розділі.

1.3.2. Генеза традиційного образу бешкетника драматичного типу

Типологічно відмінним від традиційного образу бешкетника комічного типу, вважаємо, є бешкетник драматичного типу, що має інше джерело походження. На нашу думку, шибеник моделі «Гек Фінн» генетично пов'язаний із епічним героєм, від якого дитячий персонаж переймає певні типологічні характеристики.

В архаїчних текстах *епічний герой* – засновник роду та звичаїв, який народжений від бога і звичайної жінки. Він виступає центральним образом у міфології та фольклорі різних народів світу, тому його дослідження стає одним із пріоритетних напрямів у гуманітаристиці. У різних аспектах цей образ вивчали такі міфокритики та культурологи як Джозеф Кемпбелл («Герой із тисячею облич»), Отто Ранк («Міф про народження героя (психологічна інтерпретація міфології)»), Єлеазар Мелетинський («Герой чарівної казки»), Володимир Пропп («Історичні корені чарівної казки»), Олександра Баркова та інші.

З позиції міфокритики у міфології, фольклорі та літературі виокремлюють фігуру героя як персонажа особливого рангу, якому притаманні покликання, мандри у надлюдську сферу буття, пізнання її істин і розплата за це стражданнями або смертю, повернення у світ людей і пропаганда досягнутих істин [1, с. 118-119].

Джозеф Кемпбелл зазначав, що героєм виступає чоловік або жінка, яким вдалося піднятися над власними і локальними історичними обмеженнями до загальнозначущих, нормальних людських форм. Учений досліджував сюжет про героя крізь призму визначеного ним мономіфу – міфологічна пригода, що визначається формулою «відокремлення – ініціація – повернення». У структуру архаїчного міфу входить подорож героя до світу надприродного, де він перемагає фантастичні сили, відтак поверта-

ється зі здібностями приносити благо одноплемінникам. У героїчному епосі ритуал ініціації, якому відповідають народження і мандри героя, відображає процес становлення особистості. Звідси мета ініціаційних випробувань полягає у зміні статусу, що передбачає відмову від культурних функцій і руйнування соціальної ролі, виражаючись у мотивах втечі, мандрів і поневірянь героя [79, с. 24]. Додамо, що саме зображення подорожі, дороги головного персонажа виступає центральним мотивом чарівних казок [82, с. 427], а пізніше і провідним для творів про шибеників драматичного типу.

Варто зазначити, що Джозеф Кемпбелл чітко не розмежовує міф і казку, говорячи про них як про різні жанри певного сюжету, адже чарівна казка репрезентує знижений, дещо десакралізований варіант героїчного міфу. Діяльність героя у цих жанрах пов'язана з переміщенням у просторі. Дослідник вважає, що герой казки зазнає локальної перемоги (мікрокосм), а герой міфу – всесвітньо-історичного тріумфу (макрокосм). Якщо перший – молодша або зневажена дитина з незвичними здібностями – перемагає особистих гнобителів, то останній, у результаті своєї пригоди, здобуває засіб для відродження суспільства загалом. Родові або локальні герої (наприклад, китайський імператор Хуан Ді, Мойсей) передають отримане ними благо одному єдиному народу, а загальні герої (наприклад, Магомет, Ісус, Гаутама Будда) несуть своє послання всьому світу [79, с. 239]. Отже, учений акцентував на тому, що герой є насамперед людиною (особистістю), але з неординарним хистом приносити благо (у різних масштабах), що його здобуває після проходження випробувань.

Людина, а не надприродна істота, виступає також ядром епосу, на що вказує Олександра Баркова. В образі епічного героя, на думку дослідниці, представлено уявлення про систему людських цінностей, відмінну від реальної. З трьох основних міфологічних жанрів (міф, епос, казка) епос найсильніше піддається трансформації: коли змінюється система цінностей, змінюється і образ епічного героя [7, с. 41-42]. На цій підставі Олександра Баркова класифікує епічних героїв за чотирма типами поколінь, засвідчуючи еволюцію цього образу: герої першого покоління живуть у «золотій добі» (ізолюваність від світу людей); до другого

покоління відносяться герої-напівбоги (безжалісні захисники, мета яких – слава за будь-яку ціну); епічні герої третього покоління – «мужі битви та поради» (оцінюється не стільки фізична сила, скільки особистість); герої четвертого покоління – це звичайні люди з їхніми слабкостями та вадами (ідеал – мирні подвиги землеробської праці). Зі зміною поколінь відбувається поступове олюднення епічного героя [7; 8]. Традиційному образу бешкетника драматичного типу найбільше притаманні деякі характеристики епічних героїв третього і четвертого покоління.

У третьому поколінні оцінюється насамперед особистість епічного героя, чийм головним достоїнством стає відвага. Епос про таких героїв створювався у період ранньої державності (класичний епос), звідси й зміна акценту: на першому плані, замість боротьби з чудовиськами, зображення захисту рідної землі від зовнішнього ворога («Іліада», «Пісня про Нібелунгів», «Пісня про Роланда» тощо). У класичному епосі герой втрачає ознаки міфологічності (втрата надприродних властивостей; боротьба з міфічними істотами лише через їх іншосвітовність), і стає втіленням людських норм моралі (наприклад, билинний Добриня Никитич). Трансформується й мотивація вчинків: якщо героя архаїчного епосу спонукало до дії бажання слави, то героя класичного епосу – почуття обов'язку. Ця фігура у світі людей стає чужою, тому в класичному епосі поширеним є мотив сварки державця з найкращим із героїв («Пісня про Сіда», «Пісня про Нібелунгів»). Якщо про наслідування архаїчного героя не могло бути й мови, то героя класичного епосу можна і варто було брати за зразок, бо він є моделлю, найкращим у своєму роді. Герой класичного епосу – це насамперед людина непересічна, еталон поведінки, наділений усіма достоїнствами [8, с. 62-67].

У четвертому поколінні герої досягають найбільшого олюднення: вони не є воїнами по суті, перемагають вже не силою, а хитрістю, їм уже відомі страх, слабкості та вади, а їх подвиги мають миролюбний характер. Тому все, що раніше вважалося піднесеним, значним або жахливим, тепер стає буденним, побутовим і, навіть, комічним або сатиричним [8, с. 67-68].

Ознаки епічних героїв третього і четвертого поколінь (за класифікацією Олександри Баркової), вважаємо, виявляються в

образі шибеника драматичного типу насамперед у поєднанні високого і низького.

Варто зазначити, що історії про героя зазвичай містять описи його народження і дитинства. Власне, при дослідженні генези традиційного образу бешкетника драматичного типу, особливої ваги набуває висвітлення питання періоду дитячих років епічного героя, яке прийнято визначати як *чудесне дитинство*.

Досліджуючи чудесне дитинство епічних героїв, Джозеф Кемпбелл зауважує, що їх біографії (наприклад, Папи Римського Григорія Великого, Карла Великого) демонструють тему покинутої дитини та її тріумфального повернення, що є визначальною рисою усіх легенд, народних казок і міфів про героя. Переважно такі історії намагаються висвітлити без надмірної фантастики. Однак, якщо мова йде про героя, який у майбутньому стане патріархом, чаклуном, пророком або божественним утіленням, тоді чудеса допускаються без обмежень [79, с. 240]. На думку Отто Ранка, історіям народження та раннього періоду життя національних героїв – міфічних правителів і царів, засновників династій, імперій або міст – особливо притаманні фантастичні елементи. Учений досліджує фантастичне у міфах і легендах про народження і дитинство таких героїв, як Моїсей, Едіп, Персей, Гільгамеш, Ромул, Геракл та інші, звертаючи особливу увагу на батьків (божественне батьківство, непорочне зачаття, прийомні батьки або бездітна пара) і на труднощі, пов'язані з першими роками життя (відмова від дитини, намагання її вбити тощо) [131, с. 3].

Казки активно використовують тему покинутої дитини, яку виховують прийомні батьки (наприклад, українська казка «Кривенька качечка») або вищі сили, а також тему зневаженої чи скаліченої дитини, якою є скривджені усіма молодший син або дочка, сирота, пасербиця, «гідке каченя» чи зброносець низького роду. Зображення раннього дитинства таких дітей – майбутніх епічних героїв – насичене історіями про їхні не за роками розвинуті сили, таланти і мудрість (наприклад, Геракл у колісці задушив змію). Цікаво, що деякі історії про чудесне дитинство містять приклади бешкетництва героїв. Так, шибеником виявляється Крішна, який у пошуках їстівного крав і потім розбивав горщики

молочниць. Жінки жалілися на нього прийомній матері, але Крішна вигадками завжди виправдовувався [79, с. 244].

«Дитя долі» (вислів Джозефа Кемпбелла) має пережити період невідомості, час небезпек і перешкод, щоби пізнати свої здібності, навчитися протистояти ворожим силам. Завершується дитячий цикл поверненням або визнанням героя, коли врешті-решт відкривається його справжній характер [79, с. 243].

Функціонування історій про дивовижне дитинство вивчається і Євою Новіною-Срочинською. Дослідниця вважає, що європейській культурі притаманна категорія святих дітей і святого, особливого дитинства, виражена у міфах, легендах, казках, апокрифах. Такі діти (у майбутньому – це боги, герої, засновники релігій і міст, святі та філософи) є «магічними», «особливими», чийми ознаками в оповідях є: незвичайне народження (зачаття від звіра, звіроподібної істоти, народження у бездітній парі)¹, відсутність або надмірність фізичних рис². Та найбільш розповсюдженим стає мотив дитини з дорослою поведінкою, що символізує початок становлення майбутнього героя. Відповідно святе дитинство (або чудесне, за визначенням Джозефа Кемпбелла) означає майбутні героїчні подвиги [200].

Чудесне дитинство часто зображується в історіях, центром яких є образ сироти. Оксана Лабашук зазначає, що «для традиційної культури властиво ототожнювати поняття сирота і позашлюбна дитина, вважаючи таких дітей дітьми природи у тому розумінні, що батьками таких дітей є різноманітні природні явища». Тому сирота перебуває під опікою Божою або духів природи, звідси й наймення «пасинок природи» (західноукраїнська назва – «копиля») [80, с. 29-30]. Тісний зв'язок сироти з природними явищами і духами є однією з головних ознак майбутнього героя.

¹ Зазначимо, що для українських чарівних казок мотив чудесного народження незвичної дитини у бездітній парі у літах (звідси й номінації «дід» і «баба») є одним з найпоширеніших, наприклад: з деревинки народився Телесик («Телесик»), з горошини – Покотигорошко («Покотигорошко»).

² Такі діти можуть надзвичайно швидко рости, як-от Іван Богданець не росте «по роках, а росте по годинах, так росте, як з води йде. За вісімнадцять годин, як за вісімнадцять років виріє» («Іван Богданець») [144, с. 94].

Особливості функціонування образу сироти у чарівній казці ґрунтовно дослідив Єлеазар Мелетинський. На матеріалі фольклору меланезійців, палеоазіатів та американських індіанців учений встановив, що казки про бідного сирітку є найбільш архаїчним видом «ідеалізації знедоленого», адже містять народну оцінку соціальної нерівності. Водночас сирітка – перший «побутовий» образ фольклору, який втратив риси міфічного персонажа [93, с. 21]. Попри те, що образ героя у різних народів приймає національні риси, все ж загальною є тема скривдженого одноплемінниками і зневаженого сироти, який торжествує, отримавши чудесну допомогу (від духів природи, які ним опікуються) або здійснивши подвиги [93, с. 15, 28].

Аналіз казок, здійснений Єлеазаром Мелетинським, засвідчує, що образ сироти виступає у суто побутовій, соціальній площині, передусім як соціально знедолений. Історії починаються описами бідності та приниження сиріт, а завершуються їх подвигами і звеличенням. На початку вони зображуються погано вдягненими і брудними, наприкінці – красенями [93, с. 47-49]. У формуванні чарівної казки про сироту важливу роль відіграв побутовий і реалістичний мотив сирітки, який виник у результаті соціального процесу розпаду системи первісного суспільства. У казці міфічні сили втрачають свою «етнографічну» магічну конкретність, трансформуючись у фантастичне втілення суспільних сил, що винагороджують соціально знедоленого як жертву порушення рівності. Таким чином, ідеалізація молодшого у чарівній казці – соціальне явище, вираження демократичного протесту проти виникаючої класової нерівності [93, с. 54-56]. У винагороді незаслужено ображеного, знедоленого і полягає суть казки [93, с. 100].

До образу зневаженого героя, крім сироти, Єлеазар Мелетинський відносить також молодшого брата і пасербицю, що власне різняться тільки поширенням у тому чи іншому регіоні. У казці, на відміну від епосу, завжди зображується сім'я, в межах якої з'являється нерівність, тому героєм стає саме знедолений у родині – молодший брат¹, пасербиця тощо [93, с. 126]. Так, пасе-

¹ У чарівних казках часто старші брати виступають кривдниками молодшого («Про жар-птицю та вовка»).

рбиця є жертвою злої мачухи. У казці вона займає таке ж місце, як і молодший брат [93, с. 136]. По суті пасербиця є варіантом сирітки, але типова для казок європейських народів (ім властива моногамія, де не можуть співіснувати мати і мачуха) [93, с. 178]. Найвідомішими казками з таким сюжетом є, безперечно, німецька «Пані Метелиця», російська «Морозко» та українські «Дідова дочка і бабина дочка», «Кобиляча голова», «Казка про убиту сестру та калинову дудку» тощо.

Слезар Мелетинський зауважує, що у народній чарівній казці присутні два основних типи героїв: епічний, що стає героєм через «благородне» походження, юнацькі подвиги і вроду (наприклад, Іван-царевич); та «низький», «який не подає надії». Останній має низький соціальний статус, погано вдягнений, зневажений оточенням, на вигляд лінивий і простакуватий, проте несподівано здійснює героїчні подвиги або отримує підтримку чарівних сил і досягає казкової мети. Цей суто демократичний тип героя особливо притаманний чарівній казці [93, с. 179-180]. Так, в українській казці «Летючий корабель» у діда та баби були три сини – «два розумні, а третій дурний. Розумних же вони й жалують, баба їм щонеділі білі сорочки дає, а дурника всі лають, сміються з нього а він знай на печі у просі сидить, в чорній сорочці, без штанців. Як дадуть, то й їсть, а ні, то він голодує». Старшим синам у дорогу баба дала білі паляниці, порося й пляшку горілки, а молодшому – чорного черствого хліба і пляшку води. Та саме дурний син збудував летючий корабель для царя і виконав усі його забаганки (чарівні помічники – Стрілець, Скороход, Слухало та інші). Наприкінці зневажений молодший син стає красенем і одружується з царівною: «дурень такий став, що його й не пізнаєш: одежа на ньому так і сяє – шапочка золота, а сам такий гарний, що й не сказати!» [144, с. 133]. Тож, метаморфоза «низького» героя є результатом демократичного ставлення народу до нього, стає винагородою за здійснені героїчні вчинки. У російському фольклорі подібними «низькими» персонажами є Іван-дурень і Ємеля.

На базі ідеалізації знедоленого виникає естетика «низького» героя, що стає законом чарівної казки. Зміна «низьких» рис у «високих» або віднаходження «високого» у «низькому» наприкінці

казки є формою ідеалізації. Ця діалектика поступово поширюється на усі елементи казки [93, с. 217]. Саме у цьому естетичному законі полягає головна відмінність чарівної казки від героїчного епосу. Для епосу характерна пряmlinійна ідеалізація героя, а для казки – контрастна [93, с. 212]. Низький стан завжди тимчасовий, спричинений пригнобленням, чаклунством або є добровільним, і застосовується задля підкреслення «високої» природи героя, тобто показу контрасту між «низькою» видимістю і «високою» сутністю [93, с. 208].

Єлезар Мелетинський робить висновок, що становлення героя чарівної казки породжене конкретною соціальною дійсністю. Героєм стає соціально знедолений член первісного суспільства у період його зміни. Казка називає свого героя сиріткою, пасербицею, молодшим сином, бо саме ці фігури були історично знедолені у процесі розпаду первісного общинно-родового ладу, переходу від роду до сім'ї [93, с. 215]. Відповідно образи невинно гнаних дітей (сирота, молодший брат, пасербиця тощо) відображають народну ідеалізацію героя, і стають одними з провідних персонажів казок різних народів.

В українському фольклорі образи знедоволеної дитини є чи не найбільш розповсюдженими. Схвальне ставлення до таких дітей в усній народній творчості визначається традиціями соціальних відносин українців, де громада намагалася певною мірою захистити сиріт. Так, у жанрі чарівної казки центральним жіночим персонажем виступає пасербиця. Через те, що в основі чарівної казки лежить народне уявлення про родину, в конфлікті мачухи і пасербиці зіставляються два типи сім'ї (унормований і повторний шлюби). Цей жіночий образ утілює певний ідеал дівчини і дочки: вона доброчесна, смиренна, роботяща, лагідна, жертвна тощо. Мачуха, навпаки, виступає основним антагоністом героїні, що має на меті позбутися дівчини (наприклад, «Кобиляча голова», «Про дідову та бабину дочку»). Однак, пасербиця долає перешкоди, виконує обряд ініціації (часом пов'язаний із хатньою роботою) і повертається додому переможницею і зі щедрими дарами. Героїня намагається налагодити стосунки з мачухою, що свідчить про її високі моральні якості [146, с. 383-387]. Українські народні чарівні казки про пасербицю, а також інші фольклорні

твори про сиріт, засвідчують ідеалізацію образу зневаженої дитини, що з часом утілюється у літературних персонажах, зокрема, у шибеникові драматичного типу.

Отже, на нашу думку, джерелом традиційного образу бешкетника драматичного типу є епічний герой, переважно періоду його чудесного дитинства, коли він виступає в образах зневаженої дитини (головне міфологічного і фольклорного сироти). Відповідно дитячий персонаж моделі «Гек Фінн» набуває таких характеристик, що тісно пов'язані з його походженням:

- шибеник драматичного типу є низьким персонажем (переважно через своє бешкетництво, соціальний статус), який наприкінці твору стає «високим» (героїчний вчинок, жертівність, духовна перевага) – тобто наявна контрастна характеристика;
- займає маргінальну позицію, зокрема, яка може виражатися у статусі сироти, соціально і суспільно знедоленого;
- між бешкетником даної моделі та природою існує тісний зв'язок;
- пригоди і вчинки цього персонажа не тільки змінюють його життя, а й ставлення до нього оточуючих;
- відтворюється процес становлення особистості шибеника, поведінка якого позначена передчасною дорослістю тощо.

Вищезазначені ознаки творять модель бешкетника драматичного типу. Домінантами цієї моделі є наявність обов'язкового конфлікту між бешкетником і цивілізацією, де опозиція дитячого персонажа втілюється у бешкетництві-як-бунт, а також перевага героя в аксіологічному й онтологічному плані.

Чи не найпершим класичним шибеником драматичного типу в літературі для дітей і про дітей, вважаємо, став Гек Фінн Марка Твена, в якому сконцентровані вищевказані провідні риси цієї моделі. «Пригоди Гекльберрі Фінна» засвідчили новий погляд на дитячого персонажа, стали знаковими для літератури західного світу, певним орієнтиром (скоріш за все неусвідомленим) для подальшої появи національних бешкетників означеного типу в творах для дітей і про дітей ХХ ст.

Звісно, процес утвердження певного канону цієї традиційної структури відбувся не відразу, тому в літературі першої по-

ловини XIX ст. зустрічаємо дитячих персонажів, яких можна уважати за певну предтечу досліджуваного образу, насамперед це стосується протагоніста роману Чарлза Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» (1838). Зауважимо, що Олівер Твіст не є повноцінним репрезентантом традиційного образу шибеника драматичного типу, адже в його поведінці елемент бешкету присутній, та він не є суттю, еством персонажа. Проте, Діккенсового героя розглядаємо як підгрунття майбутньої появи повнокровних Твенівського Гека Фінна, Винниченкового Федька-халамидника та інших представників досліджуваного типу, оскільки наявні відповідні складові моделі «Гек Фінн».

Насамперед у текстах про бешкетників драматичного типу провідними стають мотиви незвичайного народження героя та його важкого дитинства. Народження Олівера Твіста від самого початку оповите таємницею: мати, невідома незаміжня молода дівчина, помирає після пологів, про батька тим паче нічого не відомо. Однак, як зауважує лікар приходу, зачаття цієї дитини є «давньою історією», тобто Олівер – результат позашлюбних зв'язків своїх батьків, незаконнонароджений. Відтак одна із сюжетних ліній роману будується на послідовному розкритті загадки походження хлопця та відновлення прав на його спадщину. Допоки не з'ясуються обставини, що передували народженню хлопчика, Олівер зазнає важких років сирітського дитинства.

За своїм статусом Олівер Твіст – сирота, суспільно та соціально знедолений, відповідно займає маргінальну позицію у світобудові твору. Цей статус і спричинює мотив труднощів перших років життя Діккенсового героя, дитинство якого проходить у стражданнях. Для наголошення на майбутній безпросвітній та безнадійній долі Олівера автор уводить яскраву художню деталь ковдри та одяжі, в які закутують немовля: поки хлопчик був закутаний у ковдру, «він міг бути сином дворянина і сином злидаря; найбільш родовита людина заледве змогла б визначити належне йому місце у суспільстві», та коли його одягли у стару, пожовклу від часу, сорочку, позначили та надали ярлика, він «одразу зайняв своє місце – приходської дитини, сироти з робітного дому, покірливого голодного бідняка, який пройде свій життєвий

шлях під градом ляпасів та ударів, зневажений усіма, ніде не зустрічаючи співчуття» [49, с. 5].

Тож, від самого народження Олівер зазнає поневірянь, випробовуючи на собі всі «тонкощі» системи освіти та виховання тогочасної Англії. До дев'яти років він жив на так званій «фермі» під «турботливим» керівництвом місіс Манн, в якій вісім з половиною вихованців з десяти відправлялися «в інший світ, аби там з'єднатися зі своїми батьками» [49, с. 6]. Потім потрапляє до робітного будинку, де продовжується знущання над особистістю дитини через голод та жорстоке ставлення. Саме тут проявляється перший бешкет через бунтарство Діккенсового героя, що, значимо, є диференційною ознакою для традиційного образу бешкетника драматичного типу. Мова йде про хрестоматійне і славнозвісне Оліверове «вибачте, сер, я хочу ще». Саме Твісту за жеребом випала невтішна місія просити додаткову порцію каші у наглядча, якою він проявив бунт проти встановлених у закладі порядків та законів: «Маленький Олівер зневірився від голоду і став нерозважливим від горя. Він встав з-за столу і, підійшовши з мискою та ложкою у руці до наглядча, сказав, трішки зляканий своєю зухвалістю: «Вибачте, сер, я хочу ще». Наглядч був дужим, великим чоловіком, однак він сильно зблід. Заклякши від здивування, він дивився декілька секунд на маленького бунтівника, а потім, шукаючи підтримки, прислонився до казана. Помічниці втратили мову від подиву, хлопці – від страху» [49, с. 12-13]. Звичайно, такий прояв непокірливості, така нечувана зухвалість з боку якихось дітлахів, сиріт-бідняків вимагали негайних і відповідних заходів покарання: хлопця ув'язнили, через день сікли різками у головній залі, застерігаючи у такий спосіб інших від необдуманих бунтарських дій. Тут слід зауважити про одну важливу деталь: перший бешкет Олівера не самостійний, оскільки його до цих дій підштовхнули інші діти. Відтак наголошуємо, що в аналізованому епізоді протагоніст виступає бешкетником з неволі, ситуаційним, що підтверджує думку про Твіста як предтечу образу *enfant terrible*.

Сюжет роману сповнений історіями про складні життєві обставини, в яких змушений перебувати Олівер Твіст, зокрема, у наймах у трунаря, де відбулася друга, вже усвідомлена і справж-

ня, бунтівна витівка хлопця. Мова йде про сварку з помічником Нойе Клейполом, коли той почав ображати пам'ять Оліверової матері: «Хвилину тому хлопчик здавався тихою, смирною, покритою істотою, якою його зробило суворе ставлення. Та нарешті його дух обурився: жорстока образа, нанесена покійній матері, розпалила його кров. Груди його здіймалися; він виструнчився; очі палали; він був сам на себе не схожий, коли стояв з гнівним поглядом над боягузливим своїм мучителем, який зщулився у його ніг, і кидав виклик з енергією досі йому незнаною» [49, с. 36]. Як бачимо, бешкет головного героя також є ситуативним, оскільки хлопець був доведений до найвищого рівня емоційного стану люті, яку він вже не зміг стримати. Якби Нойе не ображав ім'я Оліверової матері, сам Твіст не зчинив би бійку, адже всі попередні насмішки не досягали бажаного результату – сліз Олівера.

Окрім вищезазначених мотивів незвичайного народження і тяжких років дитинства протагоніста, у тексті Діккенсового роману присутній і актуальний для творів про *enfant terrible* мотив втечі. Після скандальної історії з Нойе, стійко витримавши побої хазяїна, Олівер вирішує втекти з міста. Цей радикальний вид бунту приходить у момент найбільшої емоційної напруги, стає засобом спротиву і намаганням Олівера Твіста ствердити свободу життєвого вибору.

Важливою рисою Діккенсового протагоніста стає його надзвичайна чесність і порядність. Так, у супереч логіці та художньої правдоподібності, Олівер, не зважаючи на пагубний вплив злодійської зграї Фейджина, залишається таким же чистим «як сама ідея добра» [12, с. 16]. Ця певна ідеалізація образу Твіста є виправданою, оскільки на базі возвеличення знедоленого виникає естетика «низького» героя, який наприкінці стає «високим». Тож, роман завершується хепі-ендом для Твіста, який отримує спадщину і родину. Але такої щасливої кінцівки не було, якби Олівер не був морально вищий за своїх гнобителів. Тобто виконана одна з головних умов відповідності драматичному типу бешкетника, а саме: протагоніст є «низьким» героєм (бешкетництво, соціальний статус), який наприкінці твору стає «високим» (тут – через духовну перевагу).

Отже, Діккенсовому героєві притаманні такі риси традиційного образу бешкетника драматичного типу: статус сироти, соціально знедоленого, проте, який моральними якостями перевищує своїх кривдників, становлення особистості протагоніста позначено передчасною дорослістю. У творі присутні мотиви незвичайного народження, труднощів дитинства героя, втечі, що характерні для прози про *enfant terrible*. Однак диференційна ознака аналізованої традиційної структури – бешкетництво, виражене бунтом дитячого персонажа – у романі Чарлза Діккенса не є домінантою у характеротворенні головного героя, тобто не становить ядро єства Олівера (наявні тільки елементи бешкету). Відтак у системі традиційних для дитячої літератури образів дитини-бешкетника постать Олівера Твіста виступає як своєрідна предтеча пізнішої появи у літературі для дітей і про дітей повноцінних персонажів – шибеників драматичного типу. Проведений аналіз дотичності Діккенсового героя до образу бешкетника засвідчує продуктивність запропонованої типології.

Зауважимо, що свого часу образ знедоленої дитини виник у міфології та фольклорі на етапі переходу від роду до сім'ї. Подібно до цього криза моралі суспільства, її дегуманізація стають тим подразником, що спонукає письменників кінця XIX ст. і XX ст. звертатися до образу бешкетника драматичного типу (наприклад, твори Марка Твена, Ірмгард Койн, Ніни Боден).

В українській літературі для дітей і про дітей традиційний образ шибеника драматичного типу з'являється у періоди *fin de siècle* та шістдесятицтва. Пограниччя XIX і XX століть позначилося тенденцією модернізації української літератури для дітей, коли вона «починає вивільнятися од реалістичної описовості, народницького прагматизму й моралізаторства, суспільної детермінованості, намагання викликати співчуття й переживання і рухатися в напрямку модерністської умовності та міфологізму, ламання сюжетних стереотипів, пошуків свіжих тем і образів» [97, с. 79]. Саме оновленням художнього підходу до дитячої літератури характеризується творчість Володимира Винниченка, що стосується, зокрема, введенням традиційного образу шибеника в оповіданнях про дітей («Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Бабусин подарунок»). Проте модернізація української

дитячої літератури фактично зупинилась із початком Світової війни, і надалі, зі становленням панівного соцреалістичного методу, зазнала кризи, адже повинна була підпорядковуватися нав'язливому партійному дидактизмові. Такий стан речей вплинув і на функціонування традиційного образу бешкетника – загальнолюдської персоніфікації безтурботного дитинства, буття якого у тексті творів для дітей видавалося річчю не сумісною з ідеологізованим образом радянської дитини.

Нова поява цього персонажа у суто естетичному плані стала можлива лише у 1960-ті рр., коли «актуалізувалося вираження найсокровеннішого й найактуальнішого для молодшої людини, психологічного розуміння її душі, неповторності дитинства та юності», відтак «вивільнення естетичного джерела з-під соцреалістичних канонів відбувається насамперед через використання фольклору, національної історії, автобіографічного начала. Тому <...> жанрову стилістику загалом визначають дві проблемні лінії: правда життя й підготовка до нього, а також право на безтурботне, щасливе дитинство» [97, с. 83-84]. Так, Григорій Тютюнник своєю творчістю, вважає Олександр Шугай, «хотів змінити, переламати звично-традиційний, рожево-барабанний настрій української радянської літератури» [180, с. 114], що, зокрема, стало можливим і через уведення традиційного образу шибеника драматичного типу. Тож, такими були передумови входження аналізованого персонажа в українську літературу для дітей і про дітей, що зумовило й особливості трактування його драматичного типу.

Традиційний образ бешкетника моделі «Гек Фінн» є не менш поширеним, ніж бешкетник моделі «Том Соєр», і має набір специфічних рис, що спричинені його походженням від епічного героя. Власне висвітленню особливостей функціонування традиційної структури шибеника драматичного типу в українській і зарубіжній літературі для дітей і про дітей присвячено третій розділ монографії.

РОЗДІЛ 2. КОМІЧНИЙ ТИП БЕШКЕТНИКА: МОДЕЛЬ «ТОМ СОЙЄР»

У художній літературі для дітей і про дітей розповсюдженим персонажем є шибеник комічного типу, у творенні образу якого визначальну роль відіграє естетична категорія комічного, що впливає на характеротворення героя, а також на сюжет і стиль твору.

Твором-зразком (за Анатолієм Нямцу), в якому оформилася зазначена традиційна структура, правомірно називати «Пригоди Тома Сойєра» Марка Твена. У повісті вперше у літературі для дітей і про дітей повнокровно зображено бешкетника комічного типу, визначено його характерні риси, що стали основою для подальших інтерпретацій цієї моделі у творах інших письменників. Окрім того, фігура Тома Сойєра посприяла поширенню і популярності традиційного образу шибеника комічного типу в національних дитячих літературах.

Персонажеві моделі «Том Сойєр» притаманний певний алгоритм поведінки, що визначається пріоритетом **бешкетництва-як-розваги** у діяльності, домінантами **сміхового та авантюрного** начал. У характеротворенні аналізованого традиційного образу переважають ті риси, що споріднюють із міфологічним Трікстером та його наступниками, а саме: у поведінці бешкетник керується лише власними бажаннями – насамперед весело і цікаво провести час, не усвідомлює і не замислюється над наслідками своїх вчинків; ініціює зміни і за допомогою бешкету привносить хаос в упорядковане суспільство, з яким конфліктує; спостерігається гіперболізація якостей персонажа, а також типізація його портрету. Навколо цієї традиційної структури творяться специфічні сюжет, мотиви і хронотоп.

Отже, такий універсальний набір психо-поведінкових характеристик дозволяє віднести того чи іншого національного бешкетника до ряду персонажів моделі «Том Сойєр».

2.1. Комічне і національний характер шибеника

Факторами, що визначають суб'єкт, об'єкт і засоби комічного в літературі, є історія й сучасні реалії країни, національний характер, культурні тенденції тощо. Власне, традиційний образ шибеника комічного типу в дитячій літературі різних країн, на нашу думку, уособлює відповідний національний характер, втілює найбільш типові риси представника тієї чи іншої нації.

Визначальною для характеротворення протагоніста моделі «Том Соєр» є категорія комічного, адже і саме бешкетництво виражається передусім у дії, що так чи інакше передбачає акт сміху. Тому досліджуваний персонаж водночас репрезентує національний характер і тип бешкетника. Найяскравіше риси національного характеру, зокрема й місце комічного в ньому, простежуються в образах шибеників, представників двох етносів, американського й українського. У літературі США – це Том Соєр («Пригоди Тома Соєра» Марка Твена), в українській дитячій літературі – «тореадори» Ява та Павлуша («Тореадори з Васюківки» Всеволода Нестайка).

Комізм героя у літературі (в нашому випадку – дитини-шибеника), як стверджував Юрій Борева, національно обумовлений, тобто національні особливості гумору тісно пов'язані з національним характером персонажа [18, с. 40]. Почуття гумору притаманне національним характерам українців та американців. Як зазначає Ольга Долгушева, «сміх, гумор як соціокультурний і психологічний чинник є однією із складових обох народів, однією з найяскравіших характеристик українця й американця, в якій дається взнаки як універсальна, так і суто національна, оригінальна природа комічного й сміху» [53, с. 5]. Комедійні протагоністи творів Марка Твена і Всеволода Нестайка відображають національні характери з усіма їх особливостями, що надає їм «своєрідного колориту» (вислів Юрія Борева).

В американській дитячій літературі традиційний образ бешкетника комічного типу найповніше виражений в образі Тома Соєра, який є класичним прикладом відображення американського характеру, водночас тісно пов'язаний із національною комічною традицією.

Твенознавці одностайні в думці, що автор «Пригод Тома Сойєра» є одним з власне американських авторів, і, як зазначав Вернон Луїс Перрінгтон (Vernon Louis Parrington), автентичним і локальним по суті, без європейських впливів, «найбільше втілення буйного фронтира» [цит. за: 183, с. 13]. У творчості Марка Твена відбився національний досвід, тому «комічне, яке посідає одне з провідних місць у літературній спадщині письменника несе на собі відбиток цього досвіду, визначаючи самотність художньої сміхової стихії в річищі фронтирно-західницького гротеску» [53, с. 4]. Марк Твен добре знав гумор південно-західного прикордоння, в основі якого гротескне поєднання героїчного та комічного, конструктивної та руйнівної енергії [60, с. 209], що, безперечно, позначилося на творчості письменника.

Великим відкриттям літератури, як зазначає Павло Балдіцин, у повісті Марка Твена є «новий характер, у значній мірі *типовий* для свого часу та для своєї країни, і одночасно *вічний образ* невичерпного на вигадки хлопця» [6, с. 128]. Літературному героєві Тому Сойєру притаманні водночас характеристики типового образу бешкетного хлопця та представника американської нації. Наприклад, фраза «церква – погань порівняно з цирком», на думку Марії Бобрової, природна для дванадцятирічного хлопця, у той же час характеризує ставлення до церкви пересічного американця XIX ст. [15, с. 235].

Характерною національною рисою в образі Тома Сойєра, на яку повсякчас звертали увагу дослідники (Павло Балдіцин, Стефен Рейлтон (Stephen Railton) та інші), є *любов до зовнішніх ефектів*. Бешкетництво хлопця в основному пов'язано з потребою постійної уваги з боку оточуючих, а тому Том позиціонується в творі як неперевершений шоумен, режисер-постановник власних вистав, який має терпіння дочекатися найоптимальнішого моменту задля створення більшого ефекту. Найвідомішим прикладом цього стає епізод присутності Тома, Джо і Гека на власному похороні. Хлопці, за задумом Тома, з'являються у церкві саме в ту хвилину, коли скорбота за ними всіх мешканців міста сягає свого апогею: «В міру того як священник говорив, уся паства дедалі дужче розчулювалась, аж поки всіх так пройняло, що до плачу згорьованих родичів долучився цілий хор нестримних ридань, і на-

віль сам пастир дав волю своїм почуттям і заплакав просто на кафедрі. Раптом на хорах почувся якийсь рух, але ніхто того не помітив; а за хвилину рипнули церковні двері, священник підвів зволожені очі від хусточки й прикипів до місця! Спершу одна пара очей, потім ще одна простежила за його поглядом, а потім усі, хто був у церкві, немов охоплені єдиним поривом, повставали з місць і вражено дивились на трьох «небіжчиків», які виступали проходом: Том на чолі, за ним Джо, а позаду знічений, розгублений Гек у своєму неподобному дранті. Увесь той час вони сиділи на порожніх хорах, слухаючи заупокійну відправу по самих собі!» [151, с. 114].

Найщасливішими моментами у житті Тома є ті, коли увага натовпу прикута до нього, коли всі однолітки заздять йому, захоплюються ним. Ця потреба головного героя повсякчас проявляється у повісті. Наприклад, суцільною театральною виставою в мініатюрі виступає перша сцена твору, де тітка Поллі представляє зірку шоу – небожа Тома, ім'я якого є першим словом у книзі, водночас це певний анонс майбутніх витівок шибеника. Таким чином підкреслюється його вміння маніпулювати та розважати свою аудиторію [203, с. 44]. Додамо, що у подібний спосіб побудовано й першу сцену в трилогії Всеволода Нестайка, коли дід Варава гукає Яву, аби покарати його за шкоду: «От знайдібіда, авантюрист шмаркатий! Ванько-о! Вилазь зараз же!» [106, с. 7]. Застосування такого початку досить продуктивно власне у прозі про *enfant terrible* комічного типу (наприклад, із витівки шибеника Генрі відкривається чи не кожне оповідання з серії книжок Франчески Саймон), адже розраховує на миттєве введення героя у дію, що дозволяє фактично з перших речень тексту вказати на його бешкетну природу, а також налаштувати реципієнта на відповідне сприйняття твору (як цікавої розваги), посилюючи гедоністичну функцію.

Іншою національною рисою, якою наділений герой Марка Твена, стає *нідприємливість*. Том Соєр виступає водночас цілком реалістичним образом і національним характером – героєм успіху, як зауважує Павло Балдіцин [6, с. 137]. Відповідно бачимо типові характеристики американця-бізнесмена, так званого «self-made man». Схильність Твенівського шибеника до ледарст-

ва вимагає від нього більшої креативності та винахідливості. З притаманною американцям діловитістю та енергійністю Том Соєр вміє знаходити раціональні рішення поставленої задачі. Це яскраво проілюстровано у сцені з фарбуванням паркану, де він проявив себе справжнім підприємцем, який може отримати вигоду з обмежених ресурсів, і в такий спосіб, вважає Пітер Мессент (Peter Messent), вписується в контекст американського ділового життя 1830-х рр., традиційну американську історію успіху, відтак по закінченню дитинства Том готовий зайняти своє місце в громаді як пересічний («one-horse») американець [195, с. 71-72].

Лідерські якості, талант організатора і підвищена самостійність характерні для національного образу американця, притаманні й Твеновому персонажу. Том Соєр є визнаним лідером у дитячому соціумі, зокрема у товаристві з Джо Гарпером і Геком Фінном, провідним ідеологом та менеджером їх пригод. Самостійність американця визначена важкими роками освоєння Заходу з його дикою природою, складними умовами життя фронтиру, тому прагнення в усьому покладатися на власні сили цілеспрямовано формується з дитинства. Том звичний вирішувати проблеми власними силами, без допомоги інших, особливо дорослих.

Прагнення мати *успіх*, славу, причому в швидший спосіб (витівки, що набирають ознак театральної вистави), аніж сумлінною тривалою працею, є стрижнем американського характеру і характеру Твенового героя. Після тріумфального повернення хлопців з острова Джексона Том вирішує жити лише задля слави. Свої розповіді про неймовірні пригоди та подвиги шибеник схильний перебільшувати, аби зазнати ще більших почесностей: «Вони [Том и Джо. – С.Б.] почали розповідати про свої пригоди жадібним слухачам – справді тільки почали, бо, зважаючи на невичерпну фантазію оповідачів, кінця тій розповіді не було видно» [151, с. 119]. Хвалькуватість дитячого персонажа притаманна етнічному образу американця, а власне особиста похвальба замість «національного епосу» є особливістю американського гумору [60, с. 210] поряд із перебільшенням та показною хоробрістю.

Таким чином, національний американський характер проявляється у провідних рисах особистості Тома Соєра, зокрема: пристрась до зовнішніх ефектів, підприємливість, що часом позначається крутістю, лідерські та організаційні якості, прагнення швидкої та омріяної слави й успіху. Всесвітньовідомий Твенівський шибеник із будь-якої ситуації виходить переможцем, адже комічний герой буде триумфатором, хай би що він зробив розумне або дурне, чесне або шахрайське [190, с. 43].

Категорія комічного відіграє фундаментальну роль у творі, бо у протилежному випадку реалістична оповідь про життя звичайного американського хлопця була б прісною та надміру дидактичною. У «Пригодах Тома Соєра» дитинство загалом виступає символом наївності, чистоти, щирості, тобто тих якостей, які вбачали в собі американці у ХІХ ст., а також слугує засобом комічного світосприйняття та вивертання навиворіт звичних, «дорослих», серйозних речей, відтак «дитячий світ є комічним двійником дорослого» [60, с. 241, 244]. Отже, комічний персонаж Твенівської повісті, Том Соєр, є живим утіленням американського національного характеру з усіма його перевагами та недоліками, що «зображений письменником із долею насмішки та сатири» [6, с. 154].

Як зазначалося вище, Том Соєр і Ява з Павлушею репрезентують традиційний образ шибеника комічного типу, тому типологічно подібною видається їх бешкетна природа, але поведінка персонажів американської та української дитячої літератури позначена особливостями національного характеру.

Визначальною рисою українського національного характеру вважається *кордоцентризм*, тобто перевага емоційного над раціональним, що притаманний протагоністам трилогії Всеволода Нестайка – Яві та Павлуші. «Гореадорам», як справжнім українцям, властива чуйність, сердечність щодо оточуючих, співчуття до долі інших, згадати хоча б порятунок цуцика з колодязя. Вони завжди готові прийти на допомогу у скрутну хвилину: Ява рятує Павлушу від гніву діда Салимона, натомість Павлуша рятує Яву із затопленого будинку тощо. Характеру українця притаманне непам'ятання зла, тому хлопці прощають свого ворога Будку і беруть із собою на кіностудію: «І ми [Ява з Павлушею. – С.Б] ві-

зьмемо Будку. А що! Хай зіграє в кіно. Хай прославиться наш учорашній ворог, який завів нас у підземелля і думав настрахати до смерті... Хай! Нам хотілося бути сьогодні шляхетними, добросердними і великодушними» [106, с. 323]. Емоційно-почуттєва сторона їхньої вдачі переважає над розумом, що часом призводить до якої-небудь халепи, адже герої трилогії не мають звички розмірковувати над наслідками своїх дій. Саме у цьому їхня перевага перед іншими персонажами.

Вагомою частиною національного характеру українця виступають складові козацької суспільно-філософської системи, а саме безоглядне молодечтво, широта душі, героїка, романтично-ліричні поривання, гумор тощо [цит. за: 53, с. 49]. Часом нерозсудливі парубоцький запал і героїка, як особливість козацької душі, проявляються у характерах «тореадорів», які навіть можуть між собою побитися, вирішуючи, хто з них має рацію (наприклад, при виборі корови для бою биків). Однак, намір похвалитися своєю вдачею та вміннями часто обертається для бешкетників халепою, відповідно вони стають об'єктами читацького сміху, як-от в епізоді знайомства з київськими школярами: «А потім почали купатися. <...> Але стрибати у воду з верби ніхто не вмів. І отут мій друг Кукурузо показав, що таке васюківські хлопці. Видерся на самісіньку верхівку, розгойдався, як мавпа, на гілці і я-ак стрибоне – майже хвилину летів і майже на середину плеса залетів. Усі тільки охнули. <...> Мене [Павлушу. – С.Б.] розібрало, і я схотів довести, що я теж геройський хлопець. Я поплював на руки й собі подряпався на вербу. Але мене спіткала невдача. Прикра, жаклива невдача. Я зачепився за сучка і розпанахав труси з низу аж до пупа, навіть резинка лопнула. Про те, щоб стрибати, не могло бути й мови. Я б загубив труси по дорозі. Придержуючи своє нещастя однією рукою і мало не плачучи від сорому, я безславно спустився донизу» [106, с. 154-155].

Постійне прагнення до героїки, здійснення сміливих вчинків стає засобом перевірки шибениками власної хоробрості, підтвердження приналежності до славетного козацького минулого українців. Тому хлопці болісно реагують, коли дізнаються, що більшість їхніх однокласників належать до козацьких родів, а вони – ні: «Особливо ми [Ява і Павлуша. – С.Б.] не могли пере-

жити, що Карафолька, староста класу, відмінник і взагалі позитивний образ, <...> в якому не було ні на скілечки нічого козацького, – був прямий, безпосередній нащадок славного запорожця» [106, с. 291]. Хоча саме вони, «тореадори», на свою завзяту, бешкетну вдачу й повинні б мати козацьке коріння.

Стрімке бажання Яви та Павлуші виокремитися із загалу, бути *кращими* за всіх є національною рисою українців. Хлопці мріють зробити щось таке надзвичайне, аби про них повсюди заговорили, але результат часто стає для них неочікуваним. «Тореадори» отримують протилежний ефект від омріяної слави, зокрема, героїчний, на їх погляд, вчинок зі стеженням за «шпигунами» призводить до пригоди із загубленням у кукурудзі, над якою потішалася вся Васюківка («От хлопці! От артисти! І кіна не треба! Ге-ге-ге!» [106, с. 107]).

Українська література, як і американська, підтримує тісний зв'язок із комічною фольклорною традицією, де переважає позитивне ставлення до «низьких» персонажів, зокрема «простаків». Твір дитячого прозаїка є наступником цієї традиції, відтак протагоністи-шибеники зображені наївними не лише через свій вік, але й через статус «простаків», що посилюється їхньою функцією гомодієгетичних нараторів. Таким чином, через свою наївність Ява і Павлуша повсякчас потрапляють у халепу, тому й стають об'єктами сміху читача. Проте, незважаючи на зазнані невдачі, «тореадори», як справжні українці, ніколи не втрачають оптимізму та життєрадісності. Так, після прочуханки діда Варави Павлуша зауважує: «Ми сидимо у картоплі під вишнею. Сидимо й журиємось, що така прикра невдача спіткала нас з отим «метром». Але довго журитися ми не вміємо» [106, с. 16]; тому хлопці відразу вигадують іншу пригороду.

Аналіз трилогії «Тореадори з Васюківки» з етноімагологічної позиції свідчить про наявність у характеристиці протагоністів таких рис українського національного характеру, як кордоцентризм, героїка, індивідуалізм, наївність, оптимізм та життєрадісність, що надають образу шибеників глибинності та об'ємності.

Отже, органічним для творчості Марка Твена, зокрема й для «Пригод Тома Сойера», був розвиток у «руслі сміхової літератури» [6, с. 129]. Подібно до цього у творчості Всеволода Нестайка

провідним жанром були гумористично-пригодницькі повісті, до якого відноситься й трилогія «Тореадори з Васюківки». Попри зображення обома письменниками, американським та українським, однакового об'єкту, тобто проявів національного характеру в традиційному образі шибеника комічного типу, це завдання реалізовано ними по-різному. У повісті Марка Твена переважає іронічне змалювання провідних рис американського характеру, втілених в образі Тома Соєра. Натомість у трилогії Всеволода Нестайка спостерігається гумористичне ставлення до особливостей етнообразу українця, репрезентантами якого в творі стали Ява та Павлуша.

2.2. Руді ненажери дитячої літератури: антропологічний аспект у портретуванні персонажа

Портрет виступає важливим письменницьким засобом розкриття характеру персонажа. У традиції дитячої літератури не прийнято давати розгорнутої портретної характеристики персонажів, вона лише окреслена деякими штрихами, певними деталями. Натомість наявна тенденція свідомої відмови письменника від портретної характеристики та зосередження уваги на подіях та поведінці персонажа [148, с. 55].

Портрет бешкетника моделі «Том Соєр» найчастіше подається фрагментарно при поступовому розгортанні сюжету, виражається у певних зовнішніх ознаках, що одночасно типізують персонаж (тобто він стає носієм певного типу – шибеника) та індивідуалізують. Власне, принципи типізації та індивідуалізації, як зазначає Маргарита Славова, реалізуються через «укрупнення, синтез і викінченість характеристик дійових осіб» і, разом із тим, через максимальну рельєфність, конкретність і наочність у зображенні героїв та їх вчинків. Укрупнення і синтез – це вияви найяскравішого, найхарактернішого у морально-духовній сфері, а підкреслена конкретно-чуттєва наочність – зовнішнього представлення суті. Дослідниця називає це «реалізмом конкретної си-

туації» у дитячій літературі, що досягається шляхом описування персонажа [149, с. 25-26].

До портретних деталей, що використовуються у дитячій літературі для типізації шибеника досліджуваної моделі, вважаємо, відносяться риси зовнішності (обличчя, волосся), одяг, окремі психофізіологічні особливості, тобто у портретуванні наявні антропологічні аспекти. Принцип індивідуалізації персонажа реалізується за допомогою певних художніх деталей, що допомагають реципієнту художнього тексту візуалізувати того чи іншого персонажа з ряду шибеників. Наприклад, руде волосся, ластовиння на обличчі, балакучість і непосидючість у зображенні портрету героїні твору дають нам підстави віднести її до типу бешкетниці, однак, така деталь одягу як руда і чорна панчохи на худих ногах дівчинки миттєво відтворює в уяві читача (навіть без згадки імені) саме Пеппі Довгапанчохи. Тож, «зайва описовість» не несе жодних функцій, тому особливого значення набуває характерна, «промовиста» деталь у зовнішності персонажа, яка апелює до уяви сприймача [149, с. 26].

Саме тому ми виокремлюємо та характеризуємо ті антропологічні елементи портрету досліджуваного персонажа, що дозволяють віднести його до ряду шибеників комічного типу.

Колір волосся та обличчя. Більшу частину інформації людина отримує через органи зору, тому візуально чи не найперше виділяється такий портретний елемент, як колір волосся, на якому досить часто акцентують письменники при зображенні зовнішності персонажа. Власне опис волосся стає одним із найпоширеніших прийомів портретної характеристики бешкетників моделі «Том Соєр» у літературі для дітей і про дітей.

Серед кольорів волосся шибеників домінує рудий, і це не випадково. Хоча не всі шибеники у дитячій літературі руді, почнемо саме з «дітей Сонця». Рудий колір волосся зовнішньо виокремлює героя з-поміж іншої «сірої маси», важливий для подальшого характеротворення. Саме від носія цього кольору волосся читач очікує чогось надзвичайного, непересічного, смішного, адже рудий асоціюється у свідомості реципієнта зі сміхом, радістю, щастям. У цирковому мистецтві клоунади саме рудий клоун є означником сміху, це його визначальна, домінантна зовнішня

ознака. Значення сміху і радості досить давнє, й особливу роль відіграло в народно-сміховій культурі. Рудий клоун, на думку Ольги Фрейденберг, походить від фігури блазня, що є персоніфікацією стадії смерті. Поряд із героєм віддавна співіснував його двійник (брат / друг, а з часом раб / слуга та дурень / блазень), переможець смерті та носій божественної семантики, що має пріоритетне право викривати та злословити. Рудий – колір дурнів у фольклорній драмі [163, с. 210-211, 346].

Значення рудого кольору виходить із семантики червоного, одного зі складових тріади кольорів «чорний – червоний – білий». Ця триєдність має космологічне значення, відтак у міфології первісних народів та й у наступних історико-культурних епохах ототожнювалась із основними природними стихіями та речовинами: вогнем, водою, землею, молоком, кров'ю. Червоний – це колір стихії Вогню, яка вважається джерелом активності та руху, колір богів, царів, магів і жерців, що також позначав кров, тепло, сонце та життя. У давніх германців він був символом сили та війни, через це вогняне волосся вважалось ознакою бойового духу, відваги та безстрашності [127]. Червоний колір найбільш амбівалентний у тріаді, бо водночас належить до добра і до зла.

Отже, домінантою у портретній характеристиці бешкетників виступає рудий колір волосся, що часто поєднується з ластовинням на обличчі. Таку зовнішність має Джонні Дорсет із оповідання О.Генрі «Вождь Червоношкірих»: «хлопчисько років десяти, з обличчям у ластовинні і волоссям такого кольору, як ото обкладинка журналу, що його купують у кіоску, поспішаючи до поїзда». Цей хлопець став справжнім «нічним кошмаром» для своїх викрадачів. Зображуючи вождя червоношкірих «з двома яструбиними перами у своєму рудому волоссі» [112, с. 601-602], він нагнав великого страху на двох дорослих викрадачів. Зазначимо, що сила Джонні, візуалізована у його рудому волоссі, має руйнівний характер. На наш погляд, ця єдина використана автором деталь портрету хлопця, яка є досить потужною, не вимагає додаткових портретних характеристик, адже концентрує у собі суть характеру персонажа.

Носієм вогняного кольору волосся стає й герой трилогії «Тореадори з Васюківки» Ява. Автор повістей, Всеволод Нестай-

ко, у дитинстві й сам був рудим, однолітки називали його «пожежна команда», про що він не раз згадував у інтерв'ю. Подорожливши, письменник втратив свою рудуватість, про що дуже жалкував. Тому не дивно, що одного із своїх героїв, Яву, він наділив рудим кольором волосся та ластовинням¹. У творі зазначено, що у Яви «весь ніс і щоки в рудому ластовинні» [106, с. 354], тому, вважаємо, саме він більше за Павлушу вигадує різні «штуки-викаблуки» заради слави, що складає 2/3 від загалу видумок «тореадорів».

Червоний колір, займаючи центральне місце у тріаді кольорів, є перехідним, бо з'єднує дві сторони буття – світлу і темну. Відтак, рудий персонаж виступає посередником між світами, функцію якого у народній сміховій культурі втілювали фігури крутія, блазня, дурня. Так, Пеппі Довгапанчоха стає провідником для Анікі та Томмі з нудного світу, впорядкованого дорослими, у світ фантазії та гри, світ справжнього дитинства, персоніфікованого у самій героїні твору Астрід Ліндгрєн.

Опис зовнішності «дивної дитини», «чудної дівчинки», як у творі її називають дорослі, дев'ятирічної Пеппі Довгапанчохи репрезентує нечисленну групу розгорнутих портретів персонажів дитячої літератури: «Ось який вона мала вигляд: *морквяного кольору волосся*, цупко заплетене в дві кіски, що стирчали, мов палички, *ніс картоплинкою*, весь *поцяткований ластовинням*, великий рот із білими здоровими зубами» [85, с. 18]. Авторка досить часто згадує в творі про колір волосся та ластовиння своєї героїні, використовуючи різноманітні порівняння та епітети: «кудлата *руда голова*», «*руді коси*, що спадали <...> на плечі, мов лев'яча грива».

Ластовиння відіграє важливу роль у зовнішній характеристиці, адже візуалізує настрій бешкетниці. Так, коли Пеппі в черговий раз щось вигадала, «її *всіяне ластовинням личко засяяло*» [85, с. 19]. Дівчинка досить ніжно ставиться до свого ластовиння, плакає його, бо «що може бути краще за ластовиння!» [85, с. 53], у крамниці парфумерії навіть просить мазь, «від якої проступає ще більше ластовиння» [85, с. 108].

¹ Додамо, що рудому волосю та ластовинню присвячено трилогію Всеволода Нестайка «В країні сонячних зайчиків».

Зауважимо, що у творах про бешкетників комічного типу існує й друга тенденція у виборі кольору волосся персонажа. Для протиставлення зовнішності шибеника та його вдачі письменник наділяє героя досить привабливими рисами обличчя та білявим волоссям, що в'ється. Наприклад, головний герой повістей Астрід Ліндгрєн «Еміль із Льоненберги» має таку зовнішність: «Ясні блакитні очі, кругле личко, рум'яні щоки і копна сплутаного *волосся кольору сірого жита* – янголятко, та й тільки» [84, с. 5]. Білий колір здавна означав наближеність до Бога, а його значення є універсальним для багатьох народів: це символ блага, миру, життя, розвитку, добра, щастя, чистоти думок і поведінки. Однак, у літературі для дітей білявий колір волосся використовується задля дисонансу між зовнішньою привабливістю героя та його бешкетною натурою.

Кучерявим був і Том Сойєр, який ненавидів власні кучері, вважаючи, що вони роблять його схожим на дівчинку: «Том нішком уперто й старанно розгладжував свої *кучері*, намагаючись приліпити їх упритул до голови: він вважав, що *кучеряве волосся* властиве лише жінкам, і *ті кучері отруювали йому все життя*» [151, с. 38]. Таким чином, Марк Твен у портретуванні свого героя застосував принцип контрасту: хлопець отримав привабливу зовнішність, яка суперечила його непосидючій натурі витівника.

Отже, аналіз низки творів для дітей дає підстави стверджувати, що задля протиставлення зовнішності бешкетника та його характеру письменники обирають біляве кучеряве волосся та миле личко для свого героя, який ставав схожим на янголятко, як у випадку з Томом Сойєром та Емілем. Натомість, щоби миттєво зовнішньо виділити натуру героя, зазвичай використовується рудий колір волосся, як-от у Джонні Дорсета, Яви та Пеппі, тим самим позначається трікстерська природа шибеників.

Одяг. Важливою складовою портрету персонажа є його одяг, що несе певне смислове навантаження, відображує естетичні, моральні погляди свого носія. Костюм героя певною мірою стає «компонентом ситуації» (за Георгієм Почепцовим).

Костюм шибеників не просто неохайний, а він повинен таким бути. Це щось на кшталт дрескоду, неодмінний зовнішній атрибут, що виокремлює бешкетників із дитячого загалу. Том

Сойер та Ява з Павлушею терпіти не можуть носити святковий, або принаймні чистий, одяг, він їм заважає, обмежує свободу рухів, а отже й саму суть шибеника – дію. Чистий Том Сойер стає «повноцінною людиною, що не різнилася кольором шкіри від своїх білих братів», від чого сильно страждає, а охайність та ошатність костюма дратує його: «Потім Мері дістала з шафи костюм, що його Том уже два роки надягав тільки в неділю <...> Тепер він мав надзвичайно пристойний і нещасний вигляд. Та й почував себе страшенно нещасним: застебнутий на всі гудзики *чистий одяг сковував рухи*, і це страшенно його дратувало» [151, с. 38].

Подібні відчуття від святкового одягу переживає й Павлуша: «...коли на мені все нове, відчуваюся, наче голий. <...> Кінчається завжди тим, що я або тернуся рукавом об стінку, щоб замазатися, або пляму на штани посаджу, або черевик носакком у землю вдарю, щоб не був такий лискучий. Тоді мені легше». У новому костюмі шибеникам незручно: ноги в черевиках, «*як у колодках*», а «*комірець шию тре, мов хомут*» [106, с. 232].

Хоча шибайголови походять переважно із забезпечених родин, все ж вони надають перевагу повсякденному зручному одягу. Важливим елементом костюма кишені, і чим більше їх буде, тим більшу кількість скарбів туди можна сховати. За скарб вважається всяка всячина, наче алузія відомої англійської дитячої пісеньки «З чого зроблені наші хлопчики». У Тома Сойера у кишенях лежать різні речі, за які він може купити трохи свободи від праці, або проміняти свої скарби в інших хлопців на білетики, щоб отримати у недільній школі Біблію.

Тип одягу задає певні параметри поведінки. Так, чудернацький одяг Пеппі відображає неабияку фантазію дівчинки: «*А вбрана вона була просто-таки химерно*. Пеппі сама пошила собі сукенку. Сукенка мала бути блакитною, та блакитної матерії не вистачило, тому Пеппі в кількох місцях подоточувала червоні клапті. На довгі, худі ноги вона понатягала довгі панчохи – одну руду, другу чорну, а чорні черевики були рівно вдвічі довші за її ступні» [85, с. 18]. У творі «химерному» костюму Пеппі протиставляється одяг Анніки, яка «завжди була мов лялька у своїх гарно випрасуваних ситцевих сукенках, яких ніколи не бруднила»

[85, с. 17]. Одяг Анніки повністю відповідає її поведінці – слухняної, чемної і гарно вихованої дівчинки, натомість одержина Пеппі дозволяє їй бути «дивною дитиною».

Протиставлення портретів шибеника і слухняної дитини увиразнює опозицію відповідних моделей поведінки, як це представлено у повісті С'юзен Кулідж «Невгамовна Кейті», де головна героїня – бешкетниця Кейті – порівнюється зі своєю подругою Цесі: «Ця охайна рожевошока дівчинка [Цесі. – С.Б.], скромна й уважна до своєї поведінки, мала світле, завжди ретельно зачесане волосся і завжди чисті долоньки. Словом, цілковита протилежність Кейті! Волосся Кейті зазвичай було трохи розпатлане, сукня зіжмакана й подерта, а до всього, сама Кейті, дарма що вже мала дванадцять років, поводитися, немов шестилітня дитина» [78, с. 22-23]. Зазначимо, що таке зіставлення портретів здебільшого використовується у характеристиці дівчат-бешкетниць.

Тож, одяг персонажа відсилає до певного семіотичного коду, несе певну інформацію, дозволяє чи забороняє ті чи інші типи поведінки. Неохайний і чудернацький одяг шибеників комічного типу яскраво візуалізує їхній характер, відповідає певному типові темпераменту.

Тема їжі. У західному літературознавстві поширення набувають студії теми їжі («food studies») у дитячій літературі. «Їжа настільки ж розповсюджена та багатозначна у літературі для дітей, як і в літературі для будь-якої іншої аудиторії», – зазначають Кара К. Кілінг та Скотт Т. Поллард. Досвід їжі – це складова щоденного життя дитини, тому не дивно, що їжа є «константним повторюваним мотивом» у творах для дітей [194, с. 10]. Зокрема, тема їжі відіграє важливу роль і в творах про шибеників комічного типу та має свої характерні особливості.

Наявність у шибеника значного апетиту є домінантною рисою в характеристиці персонажа, що, на нашу думку, свідчить про зв'язок із власною генезою – міфологічним Трікстером, який є визнаним ненажерою. Уже з першої сторінки повісті Марка Твена бачимо Тома Соєра, який тікає з комірчини, де з'їв недозоване тіткою Поллі варення, що Стефен Реілтон трактує як старозавітній заборонений плід, за який хлопець був покараний

працею у вихідний день [203, с. 35]. Ненажерливим є Еміль із Льоненберги, який в однойменному творі періодично щось їсть, неважливо, чи це гудзики від штанців, чи святкова ковбаса у коморі. Цей «золотий хлопчик» поглинає і монету, зауважуючи при цьому, що «я тепер сам став свинкою-скарбничкою. У мене в животі п'ятиєрові монетки будуть збережені, як і у свинці. З неї також нічого не виймеш, я не раз намагався» [84, с. 16].

Мотив, пов'язаний із їжею та процесом споживання, є одним із провідних у карнавальній поетиці. Їжа – це «метафора сили» (за Михайлом Бахтіним), тому дитячі письменники часто зображують велику кількість їжі, яку поглинає шибеник. Так, Пеппі вже другого дня знайомства з Томмі та Аннікою пече тістечка, при цьому замісивши *«цілу гору тіста»*, бо *«треба спекти щонайменше сотень п'ять тістечок»* [85, с. 23]. Взагалі твір Астрід Ліндгрєн насичений епізодами, в яких Пеппі багато їсть, як-от: після історії з поліцаями дівчинка ум'яла чотирнадцять тістечок, у вітальні пані Сетєргрен до столу прибігла перша, де *«нагребла на тарілку цілу гору пиріжків, укинула в чашку з кавою п'ять грудочок цукру, вилила туди з половину вершків і вернулася на своє крісло зі здобиччю, перше ніж дами встигли дійти до столу»* [85, с. 34, 76].

Неможливість повноцінного насичення шибеника роблять акт споживання їжі часто повторюваним та швидким. Так, на ярмарку Еміль *«купив собі цілу гору бутербродів, паляниць і пряників. І ще стакан соку»*, а *«коли з усім цим справився»*, пішов далі бешкетувати [84, с. 40]. Процес поглинання їжі рудою дівчинкою Пеппі є постійно швидким: Пеппі *«почала так швидко вмочати пиріжки в каву й напихати ними рот, що не могла й слова вимовити, хоч скільки пробувала. За якусь хвилину вона вм'яла все, що було на таці»* [85, с. 76].

Зазначимо, що незважаючи на великий апетит, шибеники мають худу фігуру, що, вважаємо, пов'язано з їх гіперактивністю. Принагідно згадаємо про Флорентину, героїню однойменної повісті Джеймса Крюса, яка хоча й *«найхудіша і найхирлявіша дівчинка»* в усьому мільйонному місті, все ж *«заіграшки може ум'яти сім бутербродів із шинкою, яблуко, два банани і шматок торта «Принц-регент»*. Не лише може, а таки й уминає». Основна

причина худоби Флорентіни полягає у тому, що вона «забагато стрибає, крутиться, ні хвилинки не встоїть на одному місці. Одне слово, вона мов та лялька, що танцює на нитках» [77, с. 6]. Астрід Ліндгрєн також згадує про худобу своєї героїні («довгі, худі ноги» [85, с. 18]), що суперечить її великому апетитові.

Тема їжі реалізується через сцени застілля та застільної промови, що їх влаштовують шибеники. Відомою є застільна промова, яку виголосив Вождь червоношкірих, «напхавши повен рот бекону та хліба» [112, с. 603], яка повністю алогічна, бо речення не пов'язані між собою змістом, головне тут – їх кількість.

Інколи саме застілля шибеникам не вдається, що стає засобом творення комічного сюжету, як-от в оповіданні Миколи Носова «Мішкова каша». У творі варіння каші на вечерю перетворилося на опівнічну епопею, сповнену невдач (втеча каші з каструлі, утоплення кухонного знаряддя у колодязі), що й викликає посмішку в читача. Та бешкетники Коля та Мішка не полишили своєї *idée fixe* хоч якось наїстися, бо ж «їсти дуже хочеться» [107, с. 70].

А от Пеппі Довгапанчоха у кількох розділах трилогії Астрід Ліндгрєн впевнено накриває на стіл, при чому робить це в незвичний спосіб та місці, наприклад, кавування на дереві чи пікнік на лісовій галявині. Її кошик із їжею є справжньою казковою «скатертиною-самобранкою»: «Там були й маленькі смачні бутерброди з котлетами й шинкою, і ціла купа оладок, посипаних цукром, і кілька копчених ковбасок, і три ананасові пудинги» [85, с. 53]. У цьому та в епізоді походу до крамниць (влаштований героїнею «цукерковий бенкет») Пеппі влаштовує «бенкет на весь світ». Отже, описи бенкетів використано у власне карнавальному значенні утопічного достатку (за Михайлом Бахтіним).

На наш погляд, тема їжі в творах, де протагоністом виступає шибеник комічного типу, є трансформацією карнавального топосу їжі, адже цей персонаж має схожу генезу, що й провідні персонажі народно-сміхової культури.

Неможливість повноцінного насичення їжею, що спричинено значним апетитом, уводить шибеника дитячої літератури в один ряд із Фальстафом, Швейком та іншими ненажерами-трікстерами світової літератури. Ненаситність бешкетника у їжі,

вважаємо, є проєкцією його ненаситності витівками, авантюрами, врешті-решт, життям.

Мовлення та голос. За допомогою мовленнєвої характеристики створюється більш живий ефект присутності дійових осіб та окреслюється їх персональність [148, с. 56]. Та, вважаємо, окрім індивідуалізації, манера мовлення персонажа є засобом типізації, як у випадку з традиційним образом шибеника комічного типу.

Балакучість – характерна риса *enfant terrible*. Балачками герої відволікає опонента, відвертає від себе небезпеку. Вміння заплутати співбесідника не раз рятувало Тома Соєра від покарань його тітоньки. Мовлення Пеппі Довгапанчохи, насичене дотепними вигадками, заплутує дорослих персонажів, які не в змозі зрозуміти та сприйняти буйну фантазію дівчинки. А «тореадори» Всеволода Нестайка *«люблять поговорити*. Весь час вони, як у нас кажуть, теревенять усякі баналюки і подеколи, бува, наплетуть такого, що самі здивуються, замовкнуть і якусь мить дивляться один на одного, кліпаючи очима. Та не було випадку, щоб вони розгубились і не знайшли, як викрутитися» [106, с. 355].

Значення набуває і швидкий темп мовлення. Так, Павлуша характеризує свого друга Яву: «Іван Васильович *стрекоче, як з кулемета*, – думки ледве встигають за його словами, а інколи якась думка й не дожене, і летить слово з уст Івана Васильовича таким собі легким метеликом без жодного змісту» [106, с. 355]. Швидкість, деяка хаотичність мовлення притаманна досліджуваному персонажу, відображає нестримність його натури.

Голос шибеників має неабияку силу, іноді зведений до крику. Джонні Дорсет, коли зрозумів, що викрадачі залишають його вдома, *«завив, як найбільша труба в оркестрі»* [112, с. 612]. Еміль часто вдається до крику заради досягнення своєї мети, як от в епізоді, коли мати не дозволяла спати в улюбленій шапці, Еміль *«підіймав такий галас, що чутно було на іншому кінці Льоненберги»* [84, с. 6].

Тож, мовлення шибеників характеризується балакучістю та швидкістю, а їх голос стає напрочуд гучним та сильним, відтак і засобом отримання бажаного результату.

Фізична сила. У творах про шибеників спостерігається гіперболізація фізичної сили персонажа. Яскравий приклад – герой оповідання О.Генрі Джонні Дорсет, який переважає силою двох дорослих. Ця «жертва» не купиться на таку пропозицію як «цукерки і покататись», тому викрадачам доводиться його просто-таки «заштовхнути» на дно шарабана. Про силу бешкетника говорить і порівняння з ведмедем («хлопчисько *бився, як бурий ведмідь середньої ваги*»), навіть дорослий персонаж Білл зауважує, що «цей хлопець *здорово брикається*» [112, с. 602]. Усе оповідання складається із цілковитого знущання хлопця над своїми дорослими викрадачами. Джонні сприймає все несерйозно (хоча мав би, адже він – жертва, принаймні з точки зору Білла і Сема), як дуже цікаву гру. Десятирічний хлопчина настільки сильно залякав зловмисника Білла, що той кричав несамовито так, як «верещать жінки, коли побачать привид або гусінь» [112, с. 604]. Вереск викрадача порівнюється автором із бойовим кличем Вождя червоношкірих, що схожий на клич біблійного Давида, коли той нокаутував «чемпіона Голіафа» [112, с. 606], відтак наголошується на перевазі хлопчини над дорослими.

Відзначалися силою і герої творів Астрід Ліндгрєн. Наприклад, п'ятирічний Еміль із Льоненберги «*рослий і кріпкий, як молодий бичок*» [84, с. 5]. А Пеппі була «*така неймовірно сильна, що жоден поліцай на світі не подужав би її*»; вона з легкістю піднімала коня і поліцаїв [85, с. 16], «своїми *дужими* руками» перевісила через гілляку кількох хуліганів тощо.

Тож, шибеники комічного типу перевищують фізичною силою інших персонажів, особливо дорослих. У такий спосіб письменники наголошують на незвичності цих *enfant terrible*. Власне гіперболізація якостей бешкетника виступає ознакою його походження від міфологічних трікстерів.

Проведений аналіз літератури для дітей дозволяє стверджувати, що портрет досліджуваного персонажа є певним маркером його приналежності до світу шибеників, містить типові для них риси, а, головне, є динамічним. Портрет шибеника повністю відповідає його неординарному характеру та маргінальному статусу, а також увиразнює вітальну енергію: руде волосся (рідше в'юнке біляве), великий апетит, неохайність та неординарність

костюма як наслідок буйної фантазії його власника, гіперактивність і фізична сила тощо.

Більшість письменників не описують зовнішність своїх героїв при першій їх зустрічі з читачем (винятком може бути портрет Пеппі), а розподіляють окремі елементи зовнішньої характеристики у тексті, що разом складають портрет шибеника.

Опис зовнішності героя не відзначається значним психологізмом, адже більшість шибеників комічного типу мають сталий характер. В античному театрі та *commedia dell'arte* костюм та маски акторів мали сталу семантику певного соціального стану, статі, віку та характеру, а «одяг дійових осіб у літературному творі <...> виявився пов'язаним із перипетією самого сюжету» [163, с. 201]. Таку ж роль відіграє і портрет шибеника моделі «Том Соєр» у дитячій літературі, бо має набір певних постійних елементів зовнішнього опису, важливих для характеротворення персонажів. Власне, антропологізм у портретуванні шибеника комічного типу свідчить про тісний зв'язок цієї традиційної структури із власною генезою.

2.3. Бешкетництво-як-розвага і проблема «шибеник vs суспільство»

У літературі для дітей персонаж насамперед розкривається через діяльність, що разом із портретом є істотним та доступним засобом вияву найістотнішої характерологічної ознаки протагоніста. Однак, дія не важлива сама по собі, бо «мотивована моральним вибором героя і виражає його відношення до подій та інших дійових осіб, визначає його місце та значення в організації сюжету» [148, с. 53-54]. Ситуації, в яких персонаж дитячої літератури проявляє свою сутність, впливають із проблематики твору.

Наскрізною проблемою у творах про *enfant terrible* є протистояння двох світів – дитячого, що представляє бешкетник, та дорослого, репрезентованого родиною, школою та іншими соціальними інститутами навчання і виховання. Монополія суспільства на єдино правильний погляд на те, якою має бути дитина і у

який спосіб повинно минати її дитинство, різко ламається бешкетником. Адже втиснення у певні рамки, необхідність виконання правил, встановлених дорослими, обмежує свободу гри і фантазії дитини, суперечить усьому еству шибеника. Дитинство не повинно бути нудним та запрограмованим дорослими, воно мусить бути яскравим, цікавим, сповненим різноманітних розваг, у творенні яких шибеникам немає рівних.

Провідним видом діяльності шибеника комічного типу є **бешкетництво-як-розвага**, як певна морально-психологічна домінанта, спосіб самовираження та утвердження особистості, що визначає усі сфери його діяльності, а також впливає на формальні та змістові складові художнього тексту.

Головним у досліджуваних творах української та зарубіжної дитячої літератури про *enfant terrible* є конфлікт між натурою шибеника та суспільною доктриною щодо дитинства та особистості дитини, яка зазвичай реалізується через протиставлення двох опозиційних персонажів: *бешкетник vs так званого «гарного хлопчика»*, який утілює загальноприйняті правила поведінки. З метою протиставлення двох світів, до яких належать вищезгадані персонажі, письменники вдаються до принципу контрасту.

Роль «гарного хлопчика» часто відіграє родич бешкетника, рідний брат або кузен, що поглиблює контрастність локально, у межах однієї родини. Такий прийом використав Марк Твен у «Пригодах Тома Сойера». Том і його зведений брат Сід – представники опозиційних ворожих таборів, де перший відстоює своє природне право на свободу думки, вчинків, уяви та розваги, а другий – підпорядкований застійним нормам освіти і виховання, педантизму та обмеженому світогляду. В уведенні опозиційного персонажа – «гарного хлопчика» – простежується критика тогочасних «настирливо дидактичних» книжок для недільної школи [56, с. 82], [55, с. 206]. У повісті про Тома Сойера такий «чорнобілий» поділ персонажів (гарний / слухняний – поганий / неслухняний) пародіюється та подається навиворіт: Том, який із точки зору американської дидактичної дитячої літератури мав би бути антигероєм, наділений кращими якостями особистості – хоробрістю, добротою, почуттям дружби та справедливості; натомість Сід, який ззовні є благоприсойним і слухняним хлопчиком, при

нагоді проявляє себе нищим, жалюгідним підлабузником та ябедником. Таким чином, всесвітньовідомий бешкетник виявляється морально вищим за того, кого суспільство вважає за взірць усіх людських чеснот («Зразкового Хлопчика» за визначенням самого Марка Твена).

Сучасна англійська дитяча письменниця Франческа Саймон, продовжуючи традицію Твенових дитячих персонажів-антитез, будує серію оповідань про шибеника Генрі на граничному протиставленні двох рідних братів. Опозиція у поведінці хлопців відчутна вже у їх іменах – Жахливий Генрі та Слухняний Пітер. Задля ідентифікації персонажа власне ім'я повинно пов'язуватись у свідомості реципієнта з найістотнішими рисами свого носія [149, с. 48], як це бачимо у випадку з антропонімами в оповіданнях Франчески Саймон, що виконують окрім номінативної ще й більш важливу, характеротвірну, функцію. «Промовисті» імена (вислів Маргарити Славови) Генрі та Пітера вказують на домінуючу рису натури персонажів, бешкетництво та слухняність відповідно, що постійно підтверджується впродовж творів. Асоціації, які виникають у зв'язку з обраним ім'ям, слугують творенню характеру [149, с. 49]. Жахливий Генрі постійно бешкетує: затіває бійки з іншими хлопцями, розмовляє на уроках, лякає членів «Клубу гарних хлопчиків», продає майже за безцінь речі з дому, щоб мати кишенькові гроші тощо. Та своїм хуліганством він викриває непривабливі риси інших (наприклад, боягузтво, недалекоглядність, підлабузництво, надмірна самопевненість тощо), зокрема власного брата, який не пропускає нагоди показати себе кращим за Генрі перед батьками, наябедничати, який завжди чваниться своїми добрими справами, аби дорослі його похвалили.

Бешкетники усією душею зневажають «зразкових хлопчиків», якими можуть виступати також однокласники, адже дорослі повсякчас позиціонують їх як приклад, хоча насправді вони не завжди відповідають такій оцінці. Твенівські хлопці ненавиділи Віллі Меферсона за те, що він так добре вихований, чим їм постійно «тикають в ніс». Ява з Павлушею також терпіти не могли свого однокласника Стюпу Карафольку, якого і в школі, і вдома ставили їм за взірць гарної поведінки. Ось як Стюпу характери-

зує Павлуша: «Він щодня чистив зуби, робив зарядку і взагалі був свиня. Словом, він був те, що називається зразковий учень: учився на самі п'ятірки, поводився в школі бездоганно, не бешкетував, не бив вікон, не вмочав косу дівчинки, що сидить попереду, в чорнило, не підпалював на уроці «жабку» з кінострічки... І цим дуже всіх нас підводив» [106, с. 81]. Та саме цей «зразковий учень» кладе Павлуші на обличчя кавун так, що той вже не в змозі дихати (епізод із грою в «фараона» на баштані), а у найвідповідальніший момент, коли повернувся дід Салимон, кидає Павлушу в біді й тікає. Лише Ява допоміг майбутньому другу виплутатися з халепи. Тож, у ситуації небезпеки «гарні хлопчики» (Стьопа Карафолька, Антончик Мацієвський) показують своє дійсне непривабливе обличчя боягузів, а справжніми героями стають шибеники (Ява), які у скрутну хвилину завжди допоможуть іншій людині.

Таке протистояння дитячого світу та світу дорослих відтворюється й через проблему освіти і виховання в родині та соціумі, що увиразнює тогочасні суспільні позиції, а тому критикується Марком Твенем у «Пригодах Тома Соєра» та заперечується Астрід Ліндгреном у трилогії про Пеппі Довгапанчохоу. Застосована тітонькою Поллі та шкільними вчителями Сент-Пітерсберга («Пригоди Тома Соєра») система виховання передбачає придушення і підкорення особистості дитини думці дорослих за допомогою покарань та жорсткої дисципліни. Тітка Поллі б'є Тома за розбиту цукерничку, навіть не з'ясовуючи, хто винен, та помилившись, не визнає себе винуватою, бо «вимоги дисципліни такого не припускали» [151, с. 32]. Побої в школі та вдома видаються річчю звичною, а власне освіта зосереджена на зубрінні біблійних текстів – усе це об'єкти нищівної критики американського прозаїка. Проте, такі заходи щодо виправлення поведінки бешкетника не мають жодного ефекту, бо хлопець застосовує ухильні прийоми та обман [195, с. 68]. Не випадковим у даному контексті є й сирітство Тома, яке означає свободу вибору, можливість творчого пошуку, а також більшу практичність та пристосованість героя, заперечення ним негативних проявів цивілізації (освіта та виховання) [60, с. 243].

У трилогії про Пеппі Довгапанчоку Астрід Ліндгрєн зображено, як суспільство (у вигляді «містечкових тіток і дядьків») намагається підпорядкувати життя «дивної дитини» Пеппі, прагнучи віддати її у дитячий будинок та у школу, при цьому не цікавлячись і не враховуючи думки самої дівчинки. Доброчинність дорослих, утілена в образі «багатої старої дами» панни Русенблом, є удаваною і нещирою, що приносить дітям не блага, а лише страждання, породжує в них комплекс меншовартості. Екзамен, який влаштовує панна Русенблом і який є абсолютною дурницею (за правильну відповідь на питання-нісенітницю давали монетки та штанці), пригнічує бідолах, бо «було дуже соромно <...> вернутися додому, до своїх батьків і молодших сестер та братів, з порожніми руками, не принести бодай монетки, якщо вже не торбинки цукерок чи штанців» [85, с. 212]. Більшість дітей не склали цей екзамен і «ганебно стояли в кутку». Проти такої несправедливості повстає Пеппі, яка влаштовує власний альтернативний екзамен, де всі діти без винятку отримують гроші і цукерки.

Наведені вище приклади ілюструють антигуманне ставлення суспільства до особистості дитини, що виявляється в освітньо-виховній системі. Тому не дивно, що дитячі персонажі (Том Сойєр, Пеппі та інші) бунтують проти такого стану речей, а головною формою спротиву виступає бешкетництво.

Бешкетництво – це домінанта характеру шибеника, провідний вид його діяльності, а також певна форма бунту проти дидактизму, пуританства в оточуючому соціумі, боротьба з нівелюванням особистості дитини, нищенням її бажань та мрій. Через опір шибеників відбувається переоцінка цінностей, що панують у суспільстві. Однак, особливістю витівок шибеників комічного типу виступає, на наш погляд, пріоритет розваги, адже у поведінці досліджуваній персонаж керується лише власними бажаннями, тобто цікаво провести час (наприклад, Нестайків Ява «обов'язково мусив придумати щось оригінальне. <...> не так йому тими шалабанами від брехні вилікуватися хотілось, як – щоб було цікаво» [106, с. 228]), а тому часом не усвідомлює і не замислюється над наслідками своїх вчинків. Тому доцільним

вважаємо застосування визначення **бешкетництво-як-розвага**, формами якого є, насамперед, гра та витівки.

Чинення бешкету, тобто привнесення хаосу в існуючу світобудову, потребує від дитини неабиякої фантазії. Саме нестримна фантазія Твенівського героя – «це та поетична сила, яка зберігає цілісним його власний душевний світ, захищаючи його від згубного впливу відсталого побуту, та сила, яка вабить Гека Фінна до Тома Соєра та робить їх нерозлучними друзями» [15, с. 237]. Уява «тореадорів» Яви і Павлуші повсякчас призводить до якої-небудь пригоди-халепи (епізоди із загубленням у кукурудзі, боєм биків тощо), через що вони стають об'єктами сміху та водночас здобувають омріяну славу. Поява чудної Пеппі з її безмежною фантазією повністю змінює буденне життя Томмі та Анніки, перетворює його на суцільну дивовижну пригоду. Діти Сетергррен не можуть навіть згадати, як їм жилося до знайомства з рудою дівчинкою, що власне і поділило їх життя на час до Пеппі та після-Пеппі: «Я [Томмі. – С.Б.] вже забув у що ми гралися раніше, поки її [Пеппі. – С.Б.] не було. А ти пам'ятаєш? – Та грали в крокет абощо, – мовила Анніка. – Але, по-моєму, з Пеппі набагато веселіше» [85, с. 34-35]. Власне тому образи «тореадорів», Тома, Пеппі та інших шибеників комічного типу містять у собі метафору «свята», бо з ними завжди весело й цікаво.

Бешкет повсякчас проявляється у творах, адже це основний засіб для шибеника хоч якось задіяти свою невичерпну енергію. Еміль із Льоненберги засовує голову в супницю лише через власну забаганку, з тієї ж причини підвішує свою молодшу сестру на флагштоці замість прапора тощо.

Бешкетники просто змушені щось утнути, це стиль їхнього життя. Такими, наприклад, є «тореадори», які то підвісять дідові підштаники на телевізійну антенну, то пов'яжуть шкільний дзвоник на шию собаки, то принесуть пугуцькало на лекцію. Ці «хлопці з фантазією» – фігури визначні у Васюківці, як казав дід Салимон: «От хлопці! Орли! Соколи! Гангстери, а не хлопці! Нема на них буцегарні» [106, с. 9]. Зазначимо, що витівки персонажів моделі «Том Соєр» є джерелом сміху, причому виступають одночасно його творцями і об'єктами.

Гра – важлива складова субкультури дитинства, проте, окрім розважальної функції, у творах про шибеників виступає мотивом і проявляється як засіб творення власного Всесвіту персонажа, куди можна втекти від буденності, одноманітності, часом й від жорстокості та байдужості навколишнього світу. В атмосфері гри стираються межі уявного та реального, адже «дитина, що грається, в уявному світі живе повноцінним життям». Наприклад, фантазія про скаרב приводить Тома до скарбниці індійця Джо, а ігри в розбійників – до реальних бандитів [15, с. 237]. Властиво, образ Пеппі Довгапанчохи виступає еквівалентом бажання дитини жити у гармонії зі своєю природою, що реалізується в дійсності, яка створена на зразок гри [148, с. 21-22]. Додамо, що однією з головних рис шибеника є наявність неабияких лідерських якостей, що проявляється й в ігровій діяльності (лідерами у дитячому соціумі виступають Том Сойер, Пеппі Довгапанчоха, Ява та інші), позаяк саме цей герой і пропонує та вигадує ігри. Водночас у творах постає питання про майбутнє бешкетників, проєктоване у два можливі, причому полярні, варіанти, наприклад: мешканці Льоненберги вважали, що нічого путнього з Емілія не вийде, та оповідач зазначає, що хлопець стане головою муніципалітету («Емілія із Льоненберги»).

Бешкетники – особистості, що захоплюють інших персонажів, читачів та самі захоплюються різноманітними речами. Їх цікавить все, що допомагає звільнитися від рутини навколишнього середовища. Джерелами ігор шибеників стають книги, які вони активно читають, а з часом – ще й кіно та телебачення (як-от бій биків, влаштований Явою та Павлушею). Момент ідентифікування з літературним героєм підкреслено виражений при сприйнятті художніх текстів дітьми [148, с. 19]. Персонажі-діти також часто ототожнюють себе з героями улюблених книжок. Літературна рецепція дає дитині (персонажу-дитині) можливість «увійти в роль», уявно діяти як герой твору, пережити його почуття та долю, умовно реалізувати себе за допомогою освоєння досвіду іншого [148, с. 18-19].

Так, Том Сойер, заперечуючи побутові умовності життя, кориться іншим – книжковим, і все написане в них є непорушним законом. Ігри шибеника, засновані на сюжетах художніх

творів, Марія Боброва вважає літературною пародією прозаїка на авантюрні романи про розбійників [15, с. 233]. Читацькі уподобання Тома в пригодницьких, містичних та романтичних романах стимулюють ігри хлопців (Тома, Джо та Гека), що мають тенденцію бути соціально обумовленими [195, с. 68]. У творі Марка Твена яскраво зображено гру Тома Соєра і Джо Гарпера в Робін Гуда, яка розпочиналася навіть без попередньої домовленості, щойно хлопці натикалися на один одного в лісі. Особливістю такої гри було те, що шибеники свої репліки говорили напам'ять, «за книгою», та діяли відповідно до сюжету.

«Тореадор» Ява також діє за певним сценарієм, відповідно до пригод героя Даніеля Дефо – Робінзона Крузо. Бешкетник так само таємно тікає з дому, збираючись пробути на безлюдному острові, який назвав островом Переєкзаменовки (у Робінзона Крузо – острів Відчаю), рівно двадцять вісім років, два місяці і дев'ятнадцять днів. Однак, на відміну від героя прототексту, якого доля занесла на безлюдний острів унаслідок корабельної аварії, Ява сам прискіпливо обирає місце: «Я [Павлуша. – С.Б.] щоразу питаю: «Може, оцей? Чи оцей? Гарненький же безлюдний острів. Те, що треба». Але в Кукурузо була своя думка, і всі острови він позабракував» [106, с. 114]. Український Робінзон Крузо, а точніше Кукурузо (прізвисько, що дав Павлуша, знижує прототекст, надаючи комічності: «То він був Крузо, а ти – Кукурузо» [106, с. 110]), робить усе за книжкою, проте більшість благ дістається йому не власною працею, а завдяки зовнішнім чинникам (наприклад, курінь йому робить Павлуша, усе необхідне для життя на острові збирає вдома тощо).

Зауважимо, що ігри, засновані на всесвітньовідомому романі Даніеля Дефо, є поширеними у творах про шибеників. Зокрема, у Робінзона Крузо граються Пеппі, Томмі та Анніка, та, на противагу долі героя твору Дефо, корабельна аварія та її наслідки (життя на безлюдному острові) для дітей минули напрочуд гарно, з кавою і бутербродами та веселощами.

У творах про *enfant terrible* простежуємо тенденцію до «бешкетництва у квадраті», тобто використання пари шибеників (до прикладу, Том і Гек, Ява і Павлуша, сюди ж можна віднести героїв віршованої книги Вільгема Буша – Макса і Моріца), причо-

му один з них частіше виступає ініціатором витівок та ігор, ніж другий. Так, у циклі «Веселі оповідання» Миколи Носова протагоністи складають традиційну комічну пару, притім оповідач Коля є наївним, однак розсудливим, а Мішка – провідним фантазером, «горе-винахідником», чия невгамовна підприємливість стає причиною смішних невдач. На думку Ірини Арзамасцевої, у цьому тандемі гумористичні обидва герої: Мішка через те, що за все береться, та в нього нічого не виходить, а розсудливий Коля тим, що піддається натиску друга і разом з ним потрапляє в халепу. Оповідь ведеться від імені саме Колі, оскільки про смішне краще розповідати якомога серйозніше [3, с. 436]. Так само і в трилогії про «тореадорів» Всеволода Нестайка оповідачем двох частин з трьох обрано саме розсудливого Павлушу, що й стає одним із засобів творення комічного. Прийом певного подвоєння бешкету через тандем шибеників достатньо продуктивний у прозі з протагоністом моделі «Том Соєр», адже якісно і кількісно збільшує доміанти розваги і комічного у творах.

Варто зазначити, що шибеники можуть приймати різні іпостасі: мрійник (Том Соєр та «тореадори» мріють про славу), лірик (Том Соєр захоплений природою), лицар (Том рятує Беккі від учительської розправи, Павлуша – Яву під час повені, Пеппі – маленького Вілле від хуліганів та двох хлопчиків з палаючого будинку), трубадур (Том у закоханості в Беккі, Ява – у Вальку, Павлуша – в Гребенючку), витівник (суцільними витівниками виступають Еміль із Льоненберги, Жахливий Генрі) тощо. Відповідно можна виокремити **підтипи комічного типу**, зважаючи на певні головні ознаки характеристики персонажів.

По-перше, це **романтико-героїчний підтип бешкетника**, представлений насамперед такими персонажами як Том Соєр і васюківські «тореадори». Специфіка цього підтипу полягає у романтичному світосприйнятті героїв, їх стремління прославитися героїськими вчинками у межах локального простору (та й поза ним). Це діти-мрійники, які можуть обирати на себе певні ролі: Робін Гудів, лицарів, військових генералів, сищиків, суперменів тощо. Звідси і захоплення пригодницькою літературою про все-сильних воїнів, відважних мореплавців, благородних розбійників, винахідливих детективів тощо, відтак у прозі про бешкетни-

ків присутні цитати й алюзії на всесвітньовідомі твори художньої літератури та інших видів мистецтва, історії. Зокрема, свій велосипед Ява називає Вороним, подібно як лицарі давали імена своїм коням (наприклад, Буцефал у Олександра Македонського): «Я [Павлуша. – С.Б.] люблю свій велик, як колись, мабуть, козак-запорожець коня любив. Навіть уявляю, що це мій кінь бойовий. І я лагідно називаю його кінським іменем – Вороний. Бо в нього чорна рама. І здається мені – ні в кого в світі нема такого баского коня, як у мене» [106, с. 417]. У майбутньому шибеники цього підтипу бачать себе в активних професіях: Пеппі хоче стати морською розбійницею; Том¹ і Джо Гарпер одностаїні в думці, що кожен з них «радніше став би на рік розбійником у Шервудському лісі, ніж довіку президентом Сполучених Штатів» [151, с. 69].

По-друге, виокремлюємо підтип «чарівного хулігана», так би мовити бешкетника «зі шармом» (Вождь червоношкірих, Жакхливий Генрі, Еміль із Льоненберги, Мішка та Коля тощо). Суть характеротворення такого шибеника – у діяльності персонажа, якого цікавлять лише витівки. Саме бешкет є рухомою силою для героя і займає увесь його час. За віком сюди відносимо не лише підлітків, а й менших дітей (Еміль із Льоненберги), п'яти-шести років, чий бешкет є неусвідомленим, базується на відповідному типі темпераменту. Зауважимо, що хуліганські витівки шибеників часом бувають жорстокими: знущання Джонні Дорсета над власними викрадачами навряд чи можна назвати невинною дитячою забавкою. Та, не дивлячись на витівки, симпатія читачів все одно залишається на боці бешкетника.

Зазначимо, що запропонований поділ є дещо умовним, адже у чистому вигляді зустрічається передовсім підтип шибеника-хулігана, а романтико-героїчний – з елементами другого підтипу.

¹ До речі, Том Сойер досить прискіпливий у виборі справи всього свого життя, що прославить його: «Том згадав про своє бажання стати клоуном, але тепер воно викликало в нього лише огиду. Думка про всі ті блазеньські штуки й розмальовані трико принизила романтичні поривання його душі, що витала в туманній надхмарній високості. Ні, він стане солдатом і повернеться через багато років, обпалений у боях і вкритий славою. Або ще краще – пристане до індіаців, <...> а потім колись з'явиться тут [у недільній школі. – С.Б.] великим індіанським ватагом, <...> і його колишні товариші із заздрістю вирячать на нього очі... А втім, ні, є й ще принагідніше діло. Він стане піратом! <...> А сягнувши найвищої слави, раптом завітає до рідного містечка й поважно зайде в церкву <...> і з невимовним захватом почує шепотіння: «Це славновісний пірат Том Сойер! Чорний Месник Іспанських Морів!» [151, с. 66].

Тому при аналізі героя слід зважати на перевагу тієї чи іншої домінанти, і відповідно трактувати його. Зокрема, обидва зазначені підтипи бешкетників моделі «Том Соєр» провокують використання відповідних сюжетів¹, що якнайповніше допомагають письменникові розкрити характер персонажів.

Отже, авантюризм творів про шибеників комічного типу, динамічний розвиток їх сюжету цілком зумовлені характером героїв. Слід сказати, що характери бешкетників хоч і є сталими (як-от, Том Соєр у кінці повісті зображений таким, яким він був на початку – безтурботним шибеником), однак вони не однолінійні, а відзначаються складністю і суперечністю. Присутній внутрішній конфлікт особистості у виконанні обов'язку (Том Соєр не відразу наважується розповісти про вбивцю доктора), визнання межі між правдою та неправдою (Пеппі часом із сумом визнає, що бреше), невідповідність між «Я-реальним» та «Я-ідеальним» (Ява намагається стати кращим учнем, як знайомі кивські школярі) тощо.

Бешкетом, витівками, іграми, що є формами світоглядної позиції та стилю поведінки бешкетництво-як-розвага, шибеники комічного типу відстоюють своє право на цікаве, захоплююче життя, де є місце фантазії, водночас оживляють розмірене, часом нудне та застійне буття провінційного містечка або села. Бешкетники звільняються від умовностей та штампів світу дорослих, і у протистоянні з суспільством завжди виходять переможцями.

2.4. Типи сюжетів і провідні мотиви прози про шибеників моделі «Том Соєр»

Важливим у дослідженні традиційного образу шибеника є визначення типів сюжету та сюжетоутворюючих мотивів у прозі, де протагоністом виступає персонаж моделі «Том Соєр», через які у художньому тексті відтворюється провідний вид його дія-

¹ Типи сюжетів прози про шибеників моделі «Том Соєр» розглядаються у підрозділі 2.4 монографії.

льності – бешкетництво, позначається динаміка зображуваних подій.

Проаналізувавши ряд творів української та зарубіжної літератури про шибеника моделі «Том Соєр», приходимо до висновку про наявність двох провідних типів сюжетів: пригоди героя або тандему героїв і комічна ситуація, що виражають два стрижневих первня творів про шибеників комічного типу – пригодницького та сміхового відповідно. Найчастіше ці два типи сюжетів співіснують у художньому тексті, накладаючись один на одного та переплітаючись (наприклад, «Пригоди Тома Соєра», «Тореадори з Васюківки»). Також може використовуватися окремо один з них, переважно комічна ситуація («Еміль із Льоненберги», «Гидкий Генрі»).

Поширеним типом сюжету в творах про шибеників комічного типу є **пригоди героя**. Характерною ознакою такого сюжету стає наявність певної масштабної події, яка розгортається впродовж якщо не всього твору, то хоча б більшості розділів, та містить у собі зав'язку конфлікту, його кульмінацію і розв'язку. Ця провідна сюжетна лінія виступає макросюжетом, на який можуть нанизуватися мікросюжети – комічні ситуації (у цьому випадку відбувається сплетіння двох типів сюжету).

Домінантою у даному типі сюжету виступає пригодницький аспект, за допомогою якого проявляється авантюризм характеру бешкетника. Пригода функціонує у тексті досліджуваних творів як сюжетна модель, що може маркуватися у заголовку твору лексемою «пригоди». Таким чином, на думку Маргарити Славової, вона вписується у горизонт сподівань читача-дитини та водночас підкреслює основні принципи семантики художнього тексту [148, с. 64]. Зазначимо, що дослідниця виокремлює пригону-подорож та пригону-таємницю, які у дитячій белетристиці за допомогою дитячих персонажів повторюють архетипні схеми фольклору та прози для дорослих [148, с. 28].

На нашу думку, у творах про бешкетників комічного типу варто говорити про своєрідний квест¹ як структурний прийом

¹ Олена Тихомирова наголошує на доцільності використання транслітерованої форми *квест*, бо у такому випадку зберігається семантика понять «подорожі», «пошуку», «подвигу» англійського слова *quest* [154, с. 7].

пригодницького сюжету, як «певна сюжетна єдність, що містить у собі мотиви пошуку, подорожі та подвигу» [154, с. 7]. Нортроп Фрай у праці «Анатомія критики» визначає квест найбільшою і найважливішою пригодою. Успішний квест є довершеною формою лицарського роману і складається з трьох головних стадій: 1) небезпечна подорож або попередні пригоди; 2) вирішальна битва героя з суперником; 3) звеличвання героя [190, с. 187]. У дитячій літературі, зокрема у художніх текстах, де головним героєм виступає шибеник комічного типу, пригоди дитячих персонажів по суті відповідають дефініції квесту Нортропа Фрая, і виражаються у традиційних мотивах подорожі, пошуку, звияги героїв.

Зазвичай, квест у дитячій літературі трансформується у *детективну історію*, в якій традиційно протагоністами виступають шибеники, антагоністами – дорослі персонажі. Стадії проходження детективного квесту яскраво проілюстровано в повісті «Еміль і детективи» Еріха Кестнера та тексті першої частини трилогії «Тореадори з Васюківки» Всеволода Нестайка. У цих творах відтворюється одна з можливих схем розвитку класичного детективу: наявність таємниці, пов'язаної зі злочином; надзвичайна динамічність та напруженість ланцюжка подій, в основі якого переслідування злочинця, особа якого вже встановлена, з метою доказу його провини та подальшого покарання.

Так, головний герой повісті Еріха Кестнера, учень реально-го училища Еміль Тішбайн, приїздить до Берліна з містечка Нойштадт, щоби провідати свою бабусю. Під час подорожі в купе поїзда хлопця грабують, і він опиняється у скрутному становищі, бо має розраховувати тільки на власні сили, дорослі навряд чи йому повірять та допоможуть. Власне особа злодія не є таємницею для Еміля, яким виявився супутник по купе пан Грундайс. Основна проблема полягала у викритті злочинця та поверненні викрадених грошей. Недовіра до дорослих спонукає хлопця до самостійного розв'язання цього надзавдання.

У трилогії Всеволода Нестайка також відомі імена злочинців – Книш і Бурмило, однак таємницею для шибеників Яви та Павлуші залишаються їх наміри. Загадка, яку Карел Чапек назвав «альфою та омегою» детективу, визначає конфлікт твору. Усі

події першої частини трилогії так чи інакше пов'язані з таємним задумом, що приховують дорослі персонажі. Двоє «тореадорів» випадково підслуховують загадкову розмову чоловіків, що відразу привернула їхню увагу: «І в голові моїй [Павлуші. – С.Б.] знову лунають загадкові таємничі слова: «Зате подаруночок матимеш від німців... Вермахт щедрий... Двадцять залізних... Якість бронейна... Раз – і нету!.. Тільки ж нікому-нікому» [106, с. 25]. Розбурхана уява хлопчаків, сформована захопленням пригодницькими книжками, світом загадкових злочинів і таємниць, відразу намалювала їм змову державного рівня, яку вони неодмінно мають розкрити. Тому авантюрний характер та бешкетна природа двох друзів спонукає їх приміряти на себе ролі детективів та моделювання відповідної поведінки¹.

Власне в епізодах зустрічі зі злочинцем («Еміль і детективи») та з'ясування таємної змови («Тореадори з Васюківки») має місце зав'язка конфлікту між героями та їх супротивниками, а також завершується перша стадія квесту, визначена Нортропом Фраєм.

Перш ніж відбудеться друга стадія квесту – вирішальна битва героя з противником, дитячі персонажі повинні пройти ряд випробувань під час переслідування та стеження за ворогами. На думку Карела Чапека, детектив виконує прадавню епічну функцію мисливця, слідопита, відповідно злочинець є його здобиччю, на яку й ведеться полювання [170, с. 324]. Протагоністи творів Еріха Кестнера та Всеволода Нестайка впродовж усього сюжету вистежують антагоністів, намагаються віднайти докази їх злочинної діяльності. Варто зауважити, що герої дитячих повістей, як і герої фольклорних казок, отримують помічників: Емілью допомагають винахідливі та сміливі берлінські хлопчакі, «детективи», які супроводжують його в мегаполісі та організують за-

¹ На відміну від «тореадорів», які долучилися до загадкових подій дещо випадково, герой твору Астрід Ліндгрен «Знаменитий детектив Блюмквіст» свідомо шукав пригоди, якого-небудь таємничого злочину, який він покликаний розкрити. Недаремно самоідентифікація хлопця пов'язана із видатними літературними героями-сищиками, а єдиною мрією було стати справжнім детективом: «Ні, хай там що, а крамарем він [Калле. – С.Б.] не стане! Або детективом, або взагалі ніким! Нехай тато вибирає. Шерлок Голмс, Асб'єрн Краг, Еркюль Пуаро, лорд Пітер Вімсей, Калле Блюмквіст! Він ляснув язиком. І Калле Блюмквіст заткне їх усіх за пояс!» [86, с. 5]. Для створення повноцінного образу детектива Калле, навіть, мав два неодмінні атрибути – люльку та збільшуваче скло.

тримання крадія; Яві та Павлуші на завершальному етапі допомагає досвідчений дід Варава. Кульмінацією творів стає вирішальний поєдинок між противниками, який завжди завершується на користь шибеників, відтак реалізується «юридичний мотив» (вслів Карела Чапека), тобто утвердження справедливості та покарання злочинців.

Мотив набуття шибениками омріяної слави є останнім етапом квесту героїв. Про пригоди Еміля та викриття ним особливо небезпечного злочинця пишуть у газеті, що прославляє його в Берліні та рідному Нойштадті¹. День суду над Книшем та Бурмилом став днем омріяної слави Яви та Павлуші: «Коротше кажучи, то був день нашої [«тореадорів». – С.Б.] слави. Слави, про яку ми так довго й безуспішно мріяли» [106, с. 178].

Квест функціонує як випробування для шибеників, у процесі якого вони набувають цінного життєвого досвіду, проявляють найкращі риси своїх характерів. Успішно проходить свій квест і Том Соєр: шибеник не лише перемагає у двобої свого головного супротивника Індійця Джо, але й морально звеличується, адже, пересиливши свій страх, називає ім'я справжнього вбивці й тим самим рятує безневинного. За свої лицарські подвиги Том, подібно до героя казок, отримує не тільки заповітну славу, а ще скарби і царівну Беккі.

Іншим поширеним видом квесту, поряд із детективною історією, стає *мотив подорожі героя / героїв*, часто поєднаний з мотивом пошуку предмета або людини. Прикладом може слугувати друга частина трилогії «Тореадори з Васюківки», в якій шибеники потрапляють у Київ, де з ними продовжують відбуваються різноманітні пригоди. Павлуші необхідно розшукати у мегаполісі людину, щоб віддати випадково залишений годинник його власникові, таким чином відстояти власну гідність. На цьому шляху він має подолати різноманітні перешкоди, у чому йому допомагають друзі – Ява, Валька, Максим Валер'янович. вико-

¹ У творі «Знаменитий детектив Бломквіст» Астрід Ліндгрєн сищик Калле за розкриття справжнього злочину отримує грошову винагороду і славу: «... тепер він був не просто Калле, а знаменитий детектив. Про це писала навіть газета, що її він тримав у руці. В заголовку стояло: «Знаменитий детектив Бломквіст», а під ним знімок. Звісно, знімок мав би зображати літнього чоловіка з чіткими зморшками й пронизливим поглядом. Але нічого не вдієш, із газети дивилося обличчя, що дивовижно скидалося на Калле» [86, с. 123].

нання завдання, окрім різних перепон через людський фактор, ускладнює й чужа для героїв локація столиці. Однак, Павлуша за допомогою друзів успішно завершує свій квест-подорож.

Варіацією мотиву подорожі слід уважати традиційний для дитячої літератури *мотив втечі з дому*, який інтертекстуально співвідноситься з романом Даніеля Дефо «Робінзон Крузо». Та в творах про шибеників він не є чистим жанром робінзонади по суті, а важливим сюжетним епізодом.

Марія Ніколаєва пов'язує архетекстуальність у дитячій літературі з архетипами, завдяки чому простежується відношення тексту з «більш чи менш універсальним паттерном, що зазвичай повертається до міфів». Спираючись на концепцію Яна Ветта про чотири провідні архетипні характери, що надихали західних письменників останні п'ятсот років, якими є Фауст, Дон Кіхот, Дон Жуан, Робінзон Крузо (Ian Watt «Myths of Modern Individualism»), дослідниця визначає останній архетип, Робінзона, як одне з найбільш плідних джерел дитячої літератури, бо «ця фігура пропагує визволення від батьків, незалежність, індивідуальний розвиток і дух підприємливості». Роман Даніеля Дефо заснований на сюжеті, алгоритм якого з часом стали застосовувати й дитячі письменники: дім (безпечний, але нудний) – далечінь (захоплива, але небезпечна) – повернення додому [197, с. 35]. За цією схемою побудовані епізоди втечі з дому шибеників комічного типу.

Мотив втечі у «Пригодах Тома Сойєра» розгортається через кілька сюжетних епізодів, де кожний наступний у висхідній градації віддаляє Тома від домівки у все більш ризиковані пригоди, починаючи з комірчини тітки Поллі та закінчуючи печерою. Імплицитно робінзонівський мотив проявляється в епізоді перебування на острові Джексона для вираження нестримного прагнення свободи. Близькість до природи є захопливою, та все ж шибеники повертаються додому, адже, як зауважував Нортроп Фрай, комічне пов'язане з суспільною інтеграцією героя [190, с. 43]. Тому поза суспільством бешкетники комічного типу не виконують функції подразника існуючого устрою.

Експліцитно робінзонівський мотив відтворюється у першій частині «Тореадорів з Васюківки», адже її заголовок є трансфор-

мованою цитатою повної назви роману Данієля Дефо, відтак виконує функції «провокатора» щодо ігрової рецептивної настанови та «вказівки», спрямованої на адекватне сприйняття тексту [148, с. 64]. Також у тексті присутні алюзії та цитата прототексту. Пародіювання стилю оповіді роману англійського письменника задля створення комічної ситуації, яскраво виявляється при порівнянні щоденників двох Робінзонів. Для Крузо злом виявилось те, що він «закинутий долею на похмурий відлюдний острів» без «жодної надії на визволення» [47, с. 72]. Натомість, у Кукурузо, який також у дві колонки записував події, графа «неприємності» містить аж шість позначок, як-от «обпікся на сонці», «протікає каструля» тощо. Ява, як і всі шибеники, тікає з дому після низки нещасливих подій (переекзаменовка, історія з загубленням у кукурудзі), та його перебування на безлюдному острові, через зниження серйозності прототексту, є одним із гумористичних епізодів трилогії.

Поєднання розглянутих вище мотивів у одному сюжеті творить квест героїв, що присутній, наприклад, у «Пригодах Тома Сойєра» (сюжетна лінія конфлікту Тома з Індієм Джо), «Торедорах з Васюківки» (особливо у першій та другій частинах), «Емілі та детективах». Однак, мотиви подорожі, пошуку, звияги окремо зустрічаються й у другому типі сюжету – розгортання комічної ситуації. Так, мотив втечі з дому в циклі оповідань про Жахливого Генрі виступає засобом зображення нерозуміння батьками бешкетної природи власного сина. У трилогії про Пеппі Довгапанчоку робінзонівський мотив та мотив пошуку скарбів представлені у вигляді пригоди-гри Пеппі та її друзів.

Бажання шибеників залишатися у казковому дитинстві як найдовше породжує *мотив відмови від дорослішання*, який є мотивом власне дитячої літератури. Так, у третій книзі Астрід Ліндгрен про пригоди «чудної дівчинки», Пеппі бере своїх друзів, Томмі та Анніку, на райській острів Химерію, де панує вічне літо. В останньому розділі вони повертаються у засніжену Швецію та на різдвяній вечірці, яку влаштувала Пеппі, висловлюють бажання ніколи не ставати дорослими, бо «великі люди ніколи не радіють <...> І гратися вони не вміють» [85, с. 258]. І тут, на думку Марії Ніколаєвої, Пеппі проявляє свою справжню натуру (не

зовсім несподівано, адже впродовж трилогії бешкетниця демонструвала неабияку перевагу дитинства над світом дорослих), пропонуючи Томмі й Анніці пілюлі «круть-верть» проти дорослішання. Цей епізод дослідниця розглядає як вияв *фаустівського мотиву*, де Пеппі грає роль Мефістофеля: діти укладають угоду – приєднатися до неї у вічному небутті. Однак цей випадок не слід інтерпретувати як остаточне утвердження дитинства, натомість, він є складнішим, бо «той факт, що автор дозволяє дітям прийняти пропозицію без вагань є тривожним». Науковець вважає, що справжньою інтенцією письменниці було дати читачам усвідомити фатальну небезпеку такого вибору і зрозуміти, що ніби магичні пілюлі врешті-решт лише горох [197, с. 36].

Класичним прикладом *мотиву ходіння в Аїд* та пов'язаного з ним всесвітнього міфу про повернення Бога є втеча Тома з друзями на острів та його тріумфальне повернення у світ людей на власному похороні. Будучи ізольованими на острові, шибеники переживають ритуальну смерть, а їх поява у церкві є фарсом [198, с. 124]. Мотив подорожі до підземного світу використано й у епізоді з пригодами Тома й Беккі в печері, а їхнє визволення звідти є «символічним переродженням» [183, с. 376].

Сюжетний тип «пригоди героя / героїв» розкриває образ бешкетника романтико-героїчного підтипу, оскільки створює умови для здійснення персонажем героїчного вчинку, що повинен передовсім його прославити. Прагнення слави – найдієвіша мотивація для шибеників, каталізатор їх руху в тексті твору.

Другим типом традиційного для «naughty-boy story» (вислів Марії Ніколаєвої) сюжету визначаємо **комічну ситуацію**. Стрижнем у цьому сюжеті є протагоніст-шибеник, навколо постаті якого створюються смішні ситуації, тому комізм тут засновано «не тільки на комічних епізодах, але й на типі центрального героя» [129, с. 201]. Сміхове начало стає провідним, тому твори про бешкетників, в яких актуалізовано даний тип сюжету (наприклад, «Еміль із Льоненберги»), вважаємо, можна віднести до гумористичної прози, що, як зазначав Володимир Пропп, складається з ланцюжка коротких епізодів, пов'язаних між собою зовнішньо. Особливість таких художніх текстів полягає у тому, що дія в них не розвивається (відсутня зав'язка і хід дії), а розгорта-

ється, відповідно вони можуть бути закінчені або продовжені у будь-який момент (наприклад, «Дванадцять стільців» Ільфа і Петрова) [129, с. 201-202]. Тим самим твори про шибеників близькі до середньовічної традиції комічного епосу, що створювався шляхом зчеплення анекдотичних ситуацій навколо стійкого образу героя (адвокат Патлен, Лис Ренар, Тіль Уленшпігель, Ходжа Насреддін та їхні літературні наступники барон Мюнхаузен, Швейк та інші).

У дитячій літературі розгортання комічних ситуацій, власне розповідей про витівки головного героя, фіксується у межах розділів твору («Еміль із Льоненберги») або оповідань, об'єднаних у збірку («Жахливий Генрі», «Веселі оповідання»). Творення даного сюжету засновано на принципі циклізації, де при всіх сюжетних поворотах та оригінальних мотиваціях будь-які продовження за своєю змістовою суттю є одними з багатьох можливих варіантів розвитку подій, які цілком самостійні та можуть розглядатися незалежно від первісного матеріалу [110, с. 31]. Орієнтація на циклічність характерна для традиційного образу шибеника моделі «Том Соєр», який є «об'єднуючою детермінантою» (вислів Анатолія Нямцу) для наступних можливих продовжень. Так, оповідання Франчески Саймон «Жахливий Генрі» набуло значної популярності серед читачів, що спонукало письменницю написати продовження, притім кожне наступне оповідання пов'язане з попереднім насамперед особою головного персонажа – шибеника Генрі, та є окремою незалежною історією про його витівки.

Саме цей тип сюжету використовується, коли протагоністом твору обраний бешкетник підтипу «чарівний хуліган», бо у центрі уваги постають власне витівки персонажа як засіб творення комічного.

Як зазначалося вище, в художніх творах про *enfant terrible* обидва типи сюжетів можуть одночасно функціонувати, при цьому найчастіше домінуючим є пригоди героя, а допоміжним – комічна ситуація. У сюжеті «Пригод Тома Соєра» використана національна форма сплетення анекдотів-ярна [6, с. 158], що простежується у вступній частині (до початку квесту Тома), яка складається з ланцюжка потішних історій про витівки шибеника.

Іншим прикладом поєднання двох типів сюжету може слугувати трилогія «Тореадори з Васюківки». До початку квесту героїв відбувається знайомство читача з головними персонажами: Павлуша розповідає декілька ретроспективних історій, за допомогою яких складається певне уявлення про бешкетну природу хлопців. Анекдотичними є розповіді про заснування першої лінії метро у Васюківці зі станціями «Клуня» і «Крива груша», про перший в історії Васюківки бій биків тощо: «І Ява весь час вигадував різні штуки-викаблукі заради нашої слави. Отож ми з ним [Ява з Павлушею. – С.Б.] піймали в лісі пугутькало і випустили в клубі під час лекції на тему «Виховання дітей у сім'ї». Лектор упав з трибуни і вилив собі на голову графин з водою. А старі дідові підштаники на телевізійну антену над клубом, думаєте, хто повісив? Ми, звичайно» [106, с. 9].

Отже, у творах, де протагоністом виступає шибеник комічного типу, наявні два провідні сюжети: пригоди героя, що по суті є квестом, та комічна ситуація. Обидва типи можуть як співіснувати у художньому тексті (наприклад, «Пригоди Тома Соєра», «Тореадори з Васюківки»), так і функціонувати окремо (суцільний квест в «Емілі та детективах», розгортання анекдотичних ситуацій в «Емілі із Льоненберги»). Сюжетоутворюючими в прозі про шибеників моделі «Том Соєр» є мотиви подорожі, пошуку, зв'язки героїв, мотив втечі з дому, відмови від дорослішання та інші, які відіграють важливу роль у розкритті досліджуваного традиційного образу.

2.5. Специфіка хронотопу творів про бешкетників комічного типу

У контексті досліджуваної проблеми функціонування традиційного образу шибеника важливого значення набуває питання зв'язку персонажа моделі «Том Соєр» з часово-просторовою організацією художнього тексту. Михайло Бахтін уважав, що хронотоп як формально-змістова категорія визначає й образ людини у літературі, який завжди суттєво хронотопний [10, с. 235]. На наш погляд, цей процес є взаємозумовленим, бо той чи інший

зображуваний автором персонаж, зосібна, якщо це традиційна сюжетно-образна структура, потребує властивого йому часопростору. Тому вибір протагоністом шибеника комічного типу вимагає від дитячого письменника творення відповідного, особливого, хронотопу, в якому діятиме персонаж.

Стрижневою у концепції Марії Ніколаєвої є думка, що література, зокрема й дитяча, пропонує символічне зображення процесу дорослішання, відповідно плідним видається дослідження місця протагоніста у цьому процесі. Спираючись на запропоновану Нортропом Фраєм модель літератури, науковець класифікувала тексти дитячої літератури таким чином: утопічні або «до гріхопадіння» («prelapsarian»), що приблизно відповідають міфічному модусу Фрая; карнавалізовані («carnivalesque»), які відповідають проміжку між романтичним та високим міметичним модусами; «після гріхопадіння» («postlapsarian»), подібні до низького міметичного та іронічного модусів [198, с. 112-113]. Твори, в яких протагоністом виступає шибеник комічного типу, вважаємо, варто віднести до утопічних та карнавалізованих текстів літератури для дітей, що позначилось і на їх хронотопі.

Утопічна дитяча проза творить міф про дитинство, зображуючи його як Золоту добу, що для дорослого співчитача є авторською ностальгією [198, с. 115]. Якщо час, який є провідним началом у хронотопі, визначається як Золота доба, то простір – це Аркадія, місце-ідилія. Справедливо зауважував Павло Балдіцин про часопростір повісті Марка Твена, де «ідилічні час і простір замкнено, виключено з історичного: вічне літо в Аркадії, вічне дитинство Твенівського Тома Соєра, який ніколи не подорослішає» [6, с. 136]. Архетипні уявлення про літо як про найбільш життєствердну пору року, коли відбувається «розквіт сили людини» [189, с. 209] повною мірою відтворюються у творах про шибеників, у тому числі й у «Пригодах Тома Соєра». Принагідно зазначимо, що при переході персонажів дитячої белетристики до так званої «дорослої» літератури остаточно завершується процес їх дорослішання, тобто вони назавжди покидають Аркадію (Утопію / ідилію), як це сталося з образами Тома Соєра та Гека Фінна у п'єсі Бернарда Сабата «Осіння пора хлопчаків», в якій американський драматург зобразив нещасливе життя дорос-

лих Тома і Гека у 1920-х рр. Назва-метафора п'єси є «семантико-естетичним сигналом» для читачів [110, с. 59], де архетип осені використано як метафору дорослішання (середніх років людини) [189, с. 18], як трагічний символ кінця року і людського життя, та протиставляється вічному безтурботному літу в повісті Марка Твена.

У творах про шибеників комічного типу дія відбувається переважно саме влітку, хоч не виключена можливість і впродовж року, в невеличкому містечку чи селі, при цьому підкреслена близькість до природи та постійно добра погода. Так, локально обмеженим є простір у творах Астрід Ліндгрєн про Пеппі та Еміля, у повісті Томаса Бейлі Олдріча «Історія поганого хлопчика», а час визначається не більше ніж двома-трьома роками з життя героя, хоч останній при цьому залишається того ж самого віку, тобто простежується закріплена концепція часу в утопічних текстах (за Марією Ніколаєвою). Важливим аспектом для ідилії є відсутність потреби у благах цивілізації (гроші, їжа тощо) [198, с. 115]. Так, хоч Пеппі й була «багата, як троль», гроші не були для неї особливо вартісними.

Ідилічний часопростір й у творах про Тома Сойєра та «тореадорів» Яву та Павлушу, пригоди яких відбуваються під час літніх канікул у рідному місті. Однак, ці твори стають водночас прикладом того, що авантюри можуть відбутися з героєм як у звичному для нього середовищі (топос провінційного містечка), так і поза ним (топос мегаполісу, локус природи тощо). Тим самим відбувається перша стадія ініціації, яка надає дитячому протагоністові шанс дослідити світ через гру, тимчасово відійти від ідилії. Відповідно перший план у художньому тексті відводиться карнавалізації, де у соціальній ієрархії нижча особа, у дитячій літературі – це дитина, міняється місцями з вищою, тобто дорослим, таким чином стаючи сильною, багатою, хороброю, творить героїчні справи [198, с. 120].

Варто зазначити, що сама ідея карнавалу передбачає часове обмеження, тому герой-дитина, який залишив безпечну домівку і зазнав захоплюючих пригод (квест по суті), в кінці твору (пригод) повертається на колишнє місце. Час у цьому випадку виглядає наступним чином: закріплений – лінійний – закріплений

ний, де наприкінці протагоніст не прогресує, поки не наступить доросле життя [198, с. 120]. Так відбулося з Явою і Павлушею, які після усіх зазнаних авантур і почестей, по завершенні кожної частини трилогії повертаються до того, з чого починалася розповідь, – до якої-небудь витівки.

У творах про шибеників актуалізується ряд стійких топосів, важливих для творення сюжету та розкриття характеру персонажів, як-от топоси провінційного містечка (з підгрупою локальних топосів дому, школи, кладовища тощо) та мегаполісу, а також локуси оточуючої природи.

Топос містечка. Життя у провінційному містечку зазвичай позначено застоєм, світоглядною обмеженістю, тому будь-яка бодай найменша подія викликає зацікавлення з боку мешканців. Призвідником таких подій і виступає бешкетник комічного типу, який своїми витівками повсякчас динамізує розмірене та нудне містечкове життя. Так, основною метою «тореадорів» було влаштувати щось таке, аби слава про них «гриміла на всю Васюківку, як радіо на травневі свята» [106, с. 9].

Шведське провінційне містечко у трилогії Астрід Ліндгрєн було місцем «циклічного побутового часу», де не було подій, а лише «повторювані побутові дії» [10, с. 396], і діти Сетєргрен не знали, чим зайняти цілий день. Так було, доки нізвідки з'явилась Пєппі Довгананчоха, і в маленькому місті швидко поширилась новина про «дивну дитину». З часом до двох місцевих визначних пам'яток – краєзнавчого музею та старої могили – додалась ще одна – вілла «Хованка», а в цілому містечку не лишилося людини, яка не знала б про Пєппі та її надзвичайну силу та фантазію.

Попри свою провінційність невеличке місто, навіть «потурбований вбивством» (вислів Марії Ніколаєвої) Сєнт-Пітерсберґ, все ж залишається у творах про бешкетників ідилією. У трилогії про Пєппі ідилічним зображено урбаністичний пейзаж: «Того ясного весняного дня містечко було дуже гарне. Між розкиданими абияк будиночками звивалися вузьенькі, бруковані камінням вулички. В палисадниках, що були майже біля кожного будиночка, цвіли проліски й крокуси» [85, с. 106]. Майже раєм на землі видавався хутір Катхульт його мешканцям («Еміль із Льоненбер-

ги)), якби в ньому не мешкав маленький шибеник Еміль: «Катхульт дуже гарний хутір! Дім, пофарбований у червоний колір, стоїть на пагорбі, посеред яблунь та бузку, навколо розкинулись поля, луки, пасовища, а вдалі видно озеро і великий густий ліс. Як спокійно й тихо жилося би у Катхульті, якби не Еміль!» [84, с. 8].

Еміль із повісті Еріха Кестнера «Еміль і детективи» не уявляє свого життя поза межами рідного міста. Милуючись Берліном, хлопець усе ж сумнівається, чи зміг би там жити: «Берлін надзвичайний. Здається, що ти сидиш у кінотеатрі. Тільки я [Еміль. – С.Б.] не знаю, чи я зміг би весь час тут жити. <...> А тут завжди гамір, як на ярмарку, сотні, тисячі вулиць і площ... Я заблукав серед них» [67, с. 78]. Натомість у рідному Нойштадті, де є лише Верхній ринок і Нижній ринок, Вокзальна площа і стадіон, хлопцю спокійніше, йому цілком вистачає цього невеличкого простору з його врівноваженою атмосферою. Уособленням такого життя у маленькому місті є конка (трамвайний вагончик, який тягне конячка): «Для нойштадтської конки це [зупинки за вимогою пасажирів. – С.Б.] було байдуже, вона мала час. Мала час і конячка. Мав час і водій. І нойштадтці теж мали час. А коли хтось справді поспішав, то йшов пішки...» [67, с. 24]. Таким чином, хронотоп провінційного містечка з його неквапливим темпом життя протиставляється прискореному темпові мегаполіса Берліна.

Значимо, що у межах містечкового топосу функціонує підгрупа локальних топосів дому, школи, кладовища тощо, а також локус оточуючої природи.

Особливого значення набуває *топос дому*, в якому мешкає шибеник, як пасторальний простір, святе місце. Тут шибеники виступають деміургами власного світу, що може набувати певні локальні межі. Показовим прикладом є вілла «Хованка», де все створено за вподобаннями і фантазією Пеппі. Це її власний Всесвіт, в якому на стінах можна малювати огрядну даму з квіткою та дохлим пацюком у руках, а лягати спати, коли і як заманеться. Навіть календар в цьому місці особливий: Святвечір і Різдво настають тоді, коли цього забажає Пеппі. Образ вілли «Хованка» має принципове значення, бо є предметним утіленням буйної

фантазії героїні, місцем, де уява є світоглядною позицією, а світ дорослих не має жодних прав. У будинку всього три кімнати – кухня, вітальня і спальня. У вітальні не було жодних меблів, окрім «величезного комода з безліччю шухляд», де Пеппі тримала свій скарб – різноманітні речі з усього світу (мушлі й камінці, люстерка й разки перлин тощо). Акцент робиться на кухні, найбільшій та найзатишнішій кімнаті в будинку, як осередку гостинності господині, в якій вона часто пригощає своїх друзів усілякими ласощами. Дім «дивної дитини» сповнений дивовижками, створеними, звичайно ж, самою Пеппі, де варто гратися в «пошуковців», адже неодмінно знайдеш який-небудь скарб. Вілла «Хованка» є центром Всесвіту, особливо для героїні твору та її двох друзів. Сюди Анніці та Томмі завжди хочеться прийти, та без Пеппі він втратить свій сенс для них: «[Анніка. – С.Б.] подумала, що відтепер заплющуватиме очі, коли їй доведеться йти повз віллу «Хованка». Адже там більше не буде Пеппі!» [85, с. 179].

Амбівалентним є статус дому для Тома Соєра: позитивний як безпечне місце (ідилія), але через завдані прикрощі хлопець з нього тікає (зв'язок з карнавалізацією) [198, с. 123]. Так само і для Яви, який від сорому через історію з екзаменом і загубленням в кукурудзі відчуває дискомфорт у рідній домівці, відтак вирішує втекти у плавні: «А я [Ява. – С.Б.] не можу тут більше жити. Не можу. Переекзаменовка... та ще й ця кукурудза. Через кілька днів приїде мати і... хоч на край світу» [106, с. 110]. Однак шибеники комічного типу не готові назавжди покинути домівку, тому врешті-решт повертаються.

Характерною рисою топосу дому виступає сад, чия огорожа відмежовує дитячий світ від оточуючого світу дорослих [198, с. 115]. Крім того, на наш погляд, у досліджуваних творах сам сад та рослини, що там ростуть, є символічними знаками. Наприклад, Марія Боброва вважає буйні бур'яни, серед яких на перших сторінках повісті Марка Твена тітка Поллі шукає Тома Соєра, якого читач ще навіть не бачив, символом природи шибеника, прелюдією до його витівок [15, с. 233]. Садок Пеппі також хоч і був занедбаний, однак гарний (трояндові кущі, груші та яблуні, кілька дубів), символізує бешкетну природу дівчинки. Як і сад,

що ріс за власними законами, так і Пеппі жила за власними правилами і бажаннями.

Іншим важливим локальним топосом у творах, де головний персонаж належить до моделі «Том Соєр», виступає *топос школи*. Він підкреслює бешкетну натуру героя та його відмінності від суспільного, надміру ідеалізованого образу дитини. Школа для шибеників – найгірше місце, справжня каторга, тюрма, яка повністю обмежує їх свободу. Том Соєр щопонеділка почувався нещасним, адже розпочинався новий тиждень його мук у школі, тому всіма можливими засобами намагався запобігти цьому, чи хоча б вигадати щось на уроці, аби не нудитися. Додамо, що подібного негативного значення у повісті Марка Твена набуває й топос церкви.

Школа як символ знань для Пеппі є річчю зайвою. Лише заради того, щоб мати канікули як усі діти, вона вирішила піти до школи. І хоча вчителька поставилася до Пеппі привітно, все ж дівчинка передумала ходити на заняття, бо там треба вчитися і не можна гратися, треба дотримуватися встановлених правил поведінки (тихо сидіти, не балакати), і зовсім не має місця для реалізації безмежної уяви Пеппі. Школа повністю обмежувала свободу «рудой дівчинки», а тому не несла для неї жодної цінності.

В українській дитячій літературі топос школи набуває у жанрі пригодницько-шкільної повісті (за Ольгою Будугай) значення «бази» і «поштовху» для активної пізнавальної і практичної дослідницької діяльності учнів [23, с. 62]. У творах про шибеників, зокрема трилогії Всеволода Нестайка, він проявляється як символ обмеження фантазії героїв, зайвої трати часу, найкращих років дитинства. Навчання для Яви з Павлушою є нестерпним, особливо «навесні, коли повітря пахне футболом і цурками-палками» [106, с. 15]. Тому на уроках вони усілякими способами намагаються розважитися: випробовують на однокласникові механічний пристрій для розстібування гудзиків, ховають під партою собаку тощо.

Цікавим, на наш погляд, видається *топос цвинтаря*, де з шибениками відбуваються нічні пригоди, і який, ймовірно, вперше у дитячій літературі застосував Марк Твен. Нічний похід на кладовище для хлопчаків стає перевіркою їх сміливості. Це міс-

тичне місце слугувало й фоном для зав'язки провідної сюжетної лінії твору – протистояння між Томом та Індієм Джо. Взагалі, на думку Лінди А. Морріс (Linda A. Morris), як для дитячої книги «Пригоди Тома Соєра» є напрочуд «темним» твором, бо багато ключових драматичних пригод відбуваються вночі або в темряві (кладовище, печера) [183, с. 375].

Жахливим і страшним видається місце поховань і для «тореадорів» Яви і Павлуші. Епізод із походом на кладовище інтертекстуально співвідносить тексти американського й українського письменників. Том Соєр та Гек Фін мали на меті перевірити засіб проти бородавок, проте стали свідками вбивства. Про цю подію згадують і Ява з Павлушею: «То боягузи, заячі душі, повідумували, що на кладовищі вночі страшно <...> Пам'ятаєш, Том Соєр і Гек Фін теж ходили вночі на кладовище. І – нічого... <...> Тільки в них на очах індієць Джо вбив лікаря» [106, с. 296]. Ця номінативна алюзія Твенівського твору є легко упізнаною і містить у собі згадку про основну сюжетну лінію. Однак нічна пригода «тореадорів» не є такою ж драматичною, як у повісті Марка Твена, а сприймається з гумором, бо, побачивши «великі зелені очі», хлопці так перелякалися, що з усіх ніг тікали з кладовища: «Ми [«тореадори». – С.Б.] не бігли, ми летіли, майже торкаючись ногами землі... Такої швидкості, мабуть, не знала наша Васюківка за всю свою багатовікову історію. Ми влетіли у двір до Яви (він був ближче) і, зачинивши хвіртку, підперли її дровинякою. Можете сміятися, але тої ночі ми спали у собачій будці» [106, с. 297].

Топоси цирку та ярмарку, на наш погляд, можна вважати «світлими» антиподами до «темних» (за Ліндою А. Морріс) топосів кладовища й печери. Цирк і ярмарок у свідомості людини, особливо дитини, сприймаються як осередки та символи свята, тому в цих місцях переважає радісне емоційне забарвлення тексту. Ось як зображено містечковий ярмарок у трилогії про Пеппі Довгапанчошу: «Того дня містечко прибиралося, мов на свято. Скрізь юрмилися люди, маяли прапори, на ринковому майдані виростали ятки, де можна було купити найдивовижніші речі, всюди вирувало життя і стояв такий веселий гамір, що було просто цікаво вийти на вулицю» [85, с. 134]. Від передчуття свята на

ярмарку в Анніки «з нетерпіння тремтіли на голові банти». Та з присутністю Пеппі усі дива цирку та ярмарку збільшуються якісно і кількісно в декілька разів, адже «чудна дівчинка» є втіленням безкінечного свята гри й фантазії.

Між шибениками та природою існує містичний зв'язок, тому важливу роль у творах відіграють *локуси довкілля*. Природа для героїв є цілющим джерелом, що дає їм сили і наснаги для подальшої боротьби з умовностями та обмеженнями цивілізації. Дитячі персонажі полюбляють спостерігати за довкіллям. Так, поетично зображується ранок на острові Джексона у «Пригодах Тома Соєра»: «Був прохолодний сірий світанок, і глибока тиша, що панувала в лісі, навіювала відрадне почуття миру та спокою. Ніде не ворухився ані листочок, і жоден звук не порушував величної задуми природи» [151, с. 96].

Феноменологічний простір бешкетників на природі вибудовує символ безмежної свободи, адже ці персонажі вільніше почувують себе саме поза межами міст. Окрім стійких локусів лісу, острова, неабиякої ваги набуває водяний простір, зокрема локус ріки. Хрестоматійним прикладом є знаковість ріки Міссісіпі у творі про Тома Соєра, яка втілює міфологічний перехід з одного світу в інший, з цивілізованого світу містечка у світ безмежної свободи острова.

Відмінним від топосу містечка є *топос мегаполісу*, заради переживання дивовижних пригод в якому шибеники покидають ідилічний затишок рідного провінційного містечка або села. Для вираження особливостей творення образу великого міста в дитячій літературі загалом, в творах про шибеників зокрема, вважаємо, варто зіставити на тематичному рівні повість Еріха Кестнера «Еміль і детективи» та трилогію Всеволода Нестайка «Тореадори з Васюківки», адже в їх основі лежить розповідь про пригоди дітей у великому місті, а саме у Берліні та Києві відповідно.

Рецепція образу мегаполіса німецькою дитячою літературою 20-30-х рр. ХХ ст. відрізняється від рецепції «дорослої» літератури, в якій велике місто, зокрема столиця Німеччини, пригнічує свідомість героя, породжує відчуття безвиході. Однак у час написання Еріхом Кестнером свого твору Берлін переживав

період розквіту, був центром активного культурного життя. Саме таким він і змальовується у «Емілі та детективах».

Динамічний авантюрний сюжет, що базується на переслідуванні та викритті злодія, розгортається на фоні реального міського життя. Авторська візія Берліну переломлюється крізь призму сприйняття мегаполісу героєм-дитиною: «Скільки машин! Вони мчать повз трамвай, гудуть, вищать гальмами, світять червоними вогнями, завертають у бічні вулиці, а слідом уже мчать інші машини. Який гуркіт! Скільки людей на тротуарах. А посередині – трамваї, машини, двоповерхові автобуси! На всіх перехрестях – продавці газет! Чудові вітрини з квітами, фруктами, книжками, золотими годинниками, одягом і шовковою білизною. А які височенні будинки! Отже, це Берлін» [67, с. 43]. Еріх Кестнер акцентує увагу читача на великих розмірах міських будівель, а також на розмаїтті предметів навколишньої дійсності. Відповідно письменник особливого значення надає зоровим образам, що породжує відчуття реальності зображуваного урбаністичного пейзажу. А використання у тексті дієслова «мчати» позиціонує мобільність міського життя та важливість у ньому дії, що надає описові Берліна динамічності та рухливості.

Автор вдало відтворив атмосферу вулиці великого міста 20-х рр. ХХ ст.: «Уже зовсім посутеніло. Засвітилися яскраві реклами. Нагорі гуркотіла електричка, внизу гуло метро. Трамваї і автобуси, машини й велосипеди наче грали якийсь несамовитий концерт. Із кав'ярні линула танцювальна музика. У кінотеатрах на Нолендорфській площі починався останній сеанс, і скрізь перед входними дверима товклися люди» [67, с. 77]. Важливим аспектом творення повноцінного міського пейзажу є звукові образи. Звукова картина у повісті складається за допомогою імітації засобами мови різних позамовних звукових явищ, власне такої урбаністичної реалії як міський транспорт («гуркотіла електричка», «гуло метро»).

Текст твору, з огляду на жанрові канони дитячої повісті, не містить розгалужених описів міських пейзажів, що, однак, компенсується значною кількістю топонімних назв, переважно вулиць і площ: Кайзераллее, Мотцштрассе, Нікольсбурзька площа, Шуманштрассе, Нолендорфська площа та інші. Окрім вулиць та

площ, у тексті згадуються й такі символи Берліна як Бранденбурзька брама, «зелений тінистий» парк Тіргартен, залізничний вокзал на Фрідріхштрассе, річка Шпрее. Позаяк домінантою простору Берліну є сплетіння «стареньких вуличок з сірими будинками» [67, с. 110], столиця автором характеризується як місто-лабіринт, з якого головний герой має знайти вихід, вирішивши свою проблему. Детективний жанр вимагає реалістичності та документальної достовірності. Саме тому в повісті топонімні назви відповідають дійсності, більш того, майже всі згадані вулиці, площі та визначні пам'ятки Берліна збереглися й до сьогодні.

У творі автор реалізує один з провідних урбаністичних мотивів європейської літератури – мотив самотності людини (дитини) у великому місті: «Місто таке величезне. А Еміль такий маленький. <...> У Берліні – чотири мільйони людей, але нікому немає діла до Еміля Тішбайна. <...> Що воно буде? Еміль тяжко зітхнув. І відчув себе зовсім, зовсім самотнім» [67, с. 47]. Задля увиразнення цього мотиву подано порівняння природи з відповідним душевним станом героя: «Таке височенне дерево, он те, біля входу в метро, дивно тут [на шумній, багатолюдній вулиці Берліна. – С.Б.] бачити, – мовив Еміль. – Воно ніби заблукало, правда?» [67, с. 78]. Проте песимістичні настрої не властиві дитячій літературі загалом та творчості Еріха Кестнера зокрема. На допомогу Емілю приходять жваві, меткі берлінські хлопчачки. Пригнічений настрої героя поступово переходить у радісний, особливо, коли злодія було спіймано. Відповідно змінюється і загальне враження хлопця від Берліна: «Еміль подумав, що тепер, коли все добре, вона [Нолендорфська площа. – С.Б.] виглядає набагато веселішою і затишнішою» [67, с. 110].

Візія великого міста в трилогії Всеволода Нестайка «Тореадори з Васюківки» є подібною до візії мегаполісу в повісті Еріха Кестнера, що проявляється при типологічному зіставленні творів українського й німецького дитячих письменників, і водночас є відмінною від традиційних урбаністичних образів шістдесятників, на які вказувала Олена Міщенко, – «місто-пастка», «місто-потвора» (твори Віктора Близнаця, Євгена Гуцала) [96, с. 163].

Порівняно з гетеродієгетичним стилем розповіді в повісті Еріха Кестнера, гомодієгетичний наратор у трилогії Всеволода

Нестайка (в другій частині це Павлуша) дає змогу зобразити місто з позиції головного героя, через його дитяче сприйняття довколишньої дійсності. Власне це й зумовило наявність у тексті значної кількості оціночних характеристик мегаполісу та відбір урбаністичних реалій і ландшафтів для опису.

Знайомство з Києвом герої трилогії розпочинають з Хрещатика. Вони не просто йшли, а «ми пливли, ми линули, ми викривали гордо й урочисто, як на параді» [106, с. 196]. Застосована висхідна градація виражає стан ейфорії Яви та Павлуші від перебування на цій «незвичайній вулиці». Автор також подає урбаністичний пейзаж, де простір Києва реалізований не тільки у горизонтальній («довжелезний міст через широченний Дніпро»), а й у вертикальній площині: «багатоповерхові будинки, схожі на величезні, кахлями обкладені груби, один на одного громадаються, угору на Печерськ лізучи»; «здоровенницька десятиповерхова міськрада»; «вежа телевізійна небо аж у космос проштрикує» [106, с. 198]. Таке сприйняття довколишньої дійсності, дещо гіперболізоване, властиве дітям. З позиції героя-дитини воно подвійне, адже реалізується у категоріях «дорослий – дитина» та «провінціал – мешканець мегаполісу». Власне тому поширеними у тексті є суфікси вищого ступеню порівняння прикметників -*езн*, -*енн*, що надають інтенсивності просторової ознаки висоти.

Важливою ознакою мегаполісу є його населення. Так, цікавою видається характеристика киян очима хлопчаків з провінції: «радісними і святковими, напрочуд чемними, ввічливими» стають люди на Хрещатику, у метро зустрічається дівчина – «справжнісінька тобі кінозірка», на стадіоні – «професор-артист», а на київському пляжі – «геркулеси» із «статечними фігурами», «хлоп'якуваті» дідусі та бабусі. Як і в німецькій дитячій повісті, у трилогії Всеволода Нестайка наголошується на чисельності людей у Києві: на Хрещатику ідуть «щільно як у черзі», не менше мільйона киян на пляжі, «повно-повнісінько» у тролейбусі тощо.

Невід'ємним елементом опису великого міста стає така урбаністична реалія, як міський транспорт. Найдивовижнішим та найцікавішим для героїв трилогії є «київське диво» – метро, де «кожна станція, мов театр», а в залах «світліше, ніж удень на ви-

гоні». Окрім зорових художніх деталей, автор використовує й нюхові: «одразу війнуло свіжістю і якимсь особливим «метривським» запахом» [106, с. 199]. Також активно застосовується дієслово «мчати» поряд з іменниками-назвами міського транспорту на позначення динамічного темпу життя.

Матеріально-культурна сфера (за методологією Володимира Топорова) визначає феномен Києва як міста і представлена у тексті будовами культурного значення, що безпосередньо або опосередковано беруть участь у творенні урбаністичного образу: опера, театр імені Івана Франка, театр Юного глядача, історичний музей, кіностудія імені Олександра Довженка, Центральний стадіон тощо.

Київ є не лише столицею, а й колискою Київської Русі, місцем, де зародилась українська держава, де формувалась національна свідомість. Тому символічним, вважаємо, є опис Києво-Печерської лаври як оберегу духовності українського народу: «дзвіниця виблискує золотою банею на горі, а поряд ще золоті бані купчаться – Лавра» [106, с. 28]. Любов до рідного краю і знання власної історії, втіленої у пам'ятках архітектури, згадки імен історичних постатей (Кочубей, Іскра, Ушинський), сприяють національно-патріотичному вихованню читача-дитини.

Київ у трилогії зображено як місто, де історія та сучасність, тісно переплітаючись, становлять одне ціле. Такому поєднанню старого й нового дивується Павлуша: «Тільки-но була гомінка міська вулиця з тролейбусами, потім враз – церкви, затишок, хрести, старі могили, потемнілий фортечний мур, потім – гоп! – виткнулися в небо щогли високовольтної лінії, потім несподівано – кривенька, сільська вулиця, халупка Максима Валер'яновича, кури киркають, ружі край вікна, соняшник. А внизу – набережна, по якій трамваї, машини, автобуси, мотоцикли» [106, с. 246]. У цьому й виявляється особливість столиці України, де кожна людина відчуває тісний зв'язок із минулим.

Природна сфера тексту представлена згадками Володимирської гірки, Труханового острова, а також описом місця, де побудовано лавру, що стоїть «серед буйної зелені на стрімкій кручі над Дніпром, і важко звідси навіть оком осягнути виднокруг, синю безмежну далину» [106, с. 245]. Автором використано стійкі

словосполуки, як-от «в'юнка стежка», «буйна зелень», «стрімка круча» тощо.

Типологічне зіставлення урбаністики повісті «Еміль і детективи» та трилогії «Гореадори з Васюківки» дозволяє зробити висновок, що зображені в них мегаполіси є фоном, на якому розгортаються події творів. Через перипетійний тип сюжету тексти творів не містять поширених описів міських пейзажів, але маємо значну кількість топонімних назв вулиць, площ, будівель, що відповідають історико-географічній реальності, зафіксованої в конкретних просторових межах.

Авторська рецепція образу мегаполісу в обох творах переломлюється крізь призму сприйняття великого міста героєм-дитиною, тому активно використовуються такі засоби, як звукові та зорові образи, акцентування на динамічному темпові життя, гіперболізація простору міста та його населення, візія реальності у категоріях «дорослий – дитина» та «провінціал – мешканець мегаполісу».

Отже, проаналізований хронотоп, у якому функціонують шибеники комічного типу, вказує на приналежність творів до утопічних та карнавалізованих текстів. Ознакою утопічних текстів є локально обмежений ідилічний часопростір (топос провінційного містечка), який досліджуваний персонаж покликаний розворушити своїми витівками. Функціонування бешкетника комічного типу в карнавалізованих текстах (топос мегаполісу) дозволяє йому пізнати власний квест (досвід), і повернутися додому тріумфатором.

РОЗДІЛ 3. ДРАМАТИЧНИЙ ТИП БЕШКЕТНИКА: МОДЕЛЬ «ГЕК ФІНН»

Традиційним образом, відмінним від традиційної структури шибеника комічного типу у трактуванні та поетиці характеротворення, виступає бешкетник драматичного типу. Функціонування дитячого персонажа означеного типу в художніх творах позначене посиленням психологізації його образу, драматизмом вирішення конфлікту між особистістю бешкетника та існуючою світобудовою, напруженістю сюжетних колізій, «недитячими» темами і проблемами. Усі ці аспекти буття традиційного образу шибеника драматичного типу в літературі для дітей і про дітей віддзеркалюють загальнолітературні тенденції, що спричинює двоадресність творів із таким типом протагоніста, а саме – дитина та її дорослий співчитач.

За змістовими характеристиками більшість традиційних образів є своєрідними психологічними типами або поведінковими моделями [110, с. 19]. Моделі поведінки шибеника драматичного типу, на нашу думку, притаманні маргінальність (аутсайдерство, дивацтво) і домінанта бешкетництва-як-бунту в діяльності, що виокремлюють аналізований персонаж з-поміж інших представників дитячого соціуму та водночас дистанціонують або ізолюють від суспільства.

Фігура Твенівського Гека Фінна є, припускаємо, першим репрезентантом драматичного типу шибеника, адже саме в повістях американського письменника окреслено характерні риси поведінки та світогляду досліджуваного героя, акцентовано на провідній проблемі «шибеник vs цивілізація».

Відтак *raison d'être* студій означеного традиційного образу полягає у визначенні моделі «Гек Фінн» як універсального набору психо-поведінкових характеристик, що містить у собі домінанти **драматизму і трагікомізму** в трактуванні образу, пріоритет **бешкетництва-як-бунту** в контексті конфлікту досліджуваного персонажа з цивілізацією, реалістичність і психологізм у внутрішньому та зовнішньому портретах.

3.1. Трагікомізм і драматизм як домінанти образу шибеника драматичного типу

Кожна нова культурна епоха породжує власний тип літературного героя, в якому сконцентрована відповідна концепція людини. Не стала винятком й література межі XIX-XX ст. (надалі й у 1960-ті рр.), коли в творах для дітей і про дітей традиційний образ *enfant terrible* відтворюється у бешкетникові драматичного типу. Тетяна Потніцева, аналізуючи концепт дитинства в літературі зламу XIX-XX ст., приходиться до висновку про «безумовний зв'язок «дитячої» літератури з літературним контекстом свого часу, який зумовлює специфіку семантики і функціонування образу дитини та мотиву дитинства», відтак образ дитини стає «важливою сферою дослідження самого процесу зміни «кращого стану людини», джерел його руйнації, чинників, які приводили до краху або до вибору особливої життєвої позиції» [123, с. 138-141]. Ця думка цілком переконлива в межах студій персонажа шибеника драматичного типу, який тісно пов'язаний із загальнолітературними тенденціями.

На перший план у творах із протагоністом моделі «Гек Фінн» виступає конфлікт між особистістю дитини-бешкетника та цивілізацією, що часом може призвести до драматичного, подекуди навіть трагічного фіналу (наприклад, смерть шибеників у творах Володимира Винниченка). Докорінна несумісність особистості шибеника з пануючою світобудовою, відхилення в поведінковому плані від норм соціуму, невідповідність суспільній візії дитини викликають величезну напругу емоційних переживань героя. Зазначені аспекти трактування традиційного образу бешкетника драматичного типу зайвий раз підкреслюють унікальність особистості цього дитячого персонажа, який навіть у дитячому соціумі вирізняється світоглядом і неординарними та / або провокаційними вчинками.

Функціонування такого неоднозначного персонажа, яким є протагоніст моделі «Гек Фінн», оприявнює досить складні та суперечливі проблеми. Автори піднімають питання небуття бешкетника в ідилічному просторі дитинства, що замінюється його буттям у реальному, непривабливому та жорсткому світі, де ди-

тина є лише маленькою вразливою часткою. Художнє вирішення цієї проблеми, на нашу думку, уможлиблюється завдяки реалізації трагікомічного і драматичного первнів у характеротворенні досліджуваного персонажа та аналізові його взаємин з оточуючим світом. Зазначені доміанти у трактуванні даного традиційного образу присутні у певному корпусі художніх творів про шибеників драматичного типу періоду «зламу віків» («Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена, «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити» Ірмгард Койн, оповідання про дітей Володимира Винниченка) та 1960-х рр. («Збігло літо» Ніни Боден, оповідання Григора Тютюнника). Слід зазначити, що твори зарубіжних письменників характеризуються перевагою трагікомічного первня, а твори українських митців – драматичного.

Під трагікомізмом розуміємо таку світоглядну доміанту, в якій у тій чи іншій пропорції одночасно співіснують трагічні (серйозні) й комічні елементи, що спричинює амбівалентну позицію персонажа моделі «Гек Фінн».

Трагікомічною ознакою у творах про шибеників драматичного типу стає меланхолійний гумор, що відрізняється від життєствердного у творах про шибеників комічного типу. Богдан Дземидок зазначав, що «гумористичність <...> неоднорідна ані у відношенні загального тону та емоційного забарвлення, ані з формальної точки зору. У зв'язку з цим можна говорити про гумор спокійний, швидше оптимістичний <...>, а також про гумор меланхолійний, який часто називають «сміхом крізь сльози» [48, с. 113]. Власне меланхолійний гумор, на нашу думку, можливо номінувати як «сміх Чарлі Чапліна». Всесвітньовідомий актор у своїх кінокартинах створив трагікомічного персонажа – Бродягу. Герой Чапліна характеризується амбівалентними рисами: він комічний, бо належить до низьких персонажів (як фольклорні простаки), та водночас трагічний через глибоку та болісну реакцію на деморалізуючі умови людського буття. Бродяга – соціальний та етичний маргінал, який, на відміну від свого оточення, здатний на співчуття та співпереживання, на гуманне ставлення до інших людей. У такий спосіб Чарлі Чаплін збагатив образ свого героя, спонукав глядача сміятися й плакати водночас. У час, коли кінокомедія базувалася на буфонаді, таке поєднання комізму і

трагізму в кінострічці стало революційним кроком [171]. Безперечно, поява нового – трагікомічного – персонажа вплинула на мистецьку свідомість першої половини ХХ ст. і наступних періодів. У контексті нашого дослідження герой Чапліна допомагає проілюструвати відмінність шибеника драматичного типу (з трагікомічним первнем у трактуванні цієї традиційної структури) від інших дитячих персонажів.

Зазвичай, комічними стають власне витівки шибеників та їхня позиція простаків, але явища, з якими вони стикаються, є по суті жакливими та абсурдними, а тому актуалізовані авторами проблеми набувають трагічного забарвлення (дегуманізація суспільства, рабство, війна тощо). Таким чином, трагікомічна домінанта проявляється як в амбівалентній позиції шибеників, поєднуючи «такі контрастні якості, що одночасно виявляють <...> і свої смішні риси, і безвихідну приреченість» [35, с. 311], так і в трагікомічній атмосфері творів та світосприйнятті авторів.

Першим бешкетником драматичного типу із трагікомічним первнем можна вважати фігуру Гека Фінна, зображеного Марком Твенном у «Пригодах Тома Сойєра» і «Пригодах Гекльберрі Фінна», де, до речі, відбулася трансформація гумору – від оптимістичного у першій повісті до меланхолійного у другій, що стверджували Павло Балдіцин [6], Євген Брандіс [21], Оксана Тараненко [150] та інші твенознавці.

На думку Оксани Тараненко, різниця між двома повістями Марка Твена насамперед полягає в манері розповіді: «сонячно-безтурботній, жартівливій у першій повісті і сумній, ба навіть драматичній у другій» [150, с. 10]. Пригоди Гека кардинально різняться від авантур Тома, бо в них елемент розваги замінений драматичними буттевими колізіями, тому в «Пригодах Гекльберрі Фінна» «колорит стає похмуриим, поруч із комічними епізодами зустрічаються й дійсно трагічні» [21, с. 123-124].

Трагікомічна домінанта в образі Гека Фінна проявляється у його позиції простака, від імені якого ведеться оповідь. Ця позиція є дуалістичною: Гек є наївним оповідачем не лише через свій вік, а й через низький соціальний статус неосвіченого простолодина. Фігура простака американської літератури, яким є і Твенівський протагоніст, «вирізняється здатністю неупереджено судити

про речі; свідомість такого героя наївна і природна, здорова і неспотворена». Загалом ключовою у трактуванні образу американського простака стає ідея наївності та невинності [53, с. 52-53], що властиве й Геку Фінну.

Коментарі шибеника щодо подій довколишньої дійсності викривають суспільні хиби, розкривають ставлення Гека до тих чи інших цивілізаційних догм. Таким чином зображено невідповідність моралі хлопця суспільним правилам життя. Так, через Гекову розповідь у творі висміюється нав'язливе виховання вдови Дуглас і міс Вотсон, які безапеляційно вихованих дітей і безгрішних людей відправляють у рай, усіх інших – у пекло: «А потім, коли вона [міс Вотсон. – С.Б.] почала торочити мені [Гекові. – С.Б.] про пекло, я візьми та й бевкни: от би мені туди якось шаснути. Вона так і підскочила – страх як розлютилася, а в мене ж і гадки лихої не було. Просто хотілось зав'язитися світ за очі, так мені все остогидло; я хотів дременути, а куди – однаковісінько. Тоді вона сказала, що гріх таке говорити, що вона сама нізащо в світі такого б не сказала; вона намагається жити так, щоб обов'язково попасти до раю. Але ж я не вбачав для себе жодної втіхи в тому, щоб опинитися там, де й вона, а тому й вирішив, що не стану й пробувати» [151, с. 206].

Поступово іронічні коментарі Твенівського шибеника заміщуються зображенням трагічних картин, відтак повість стає «серйозною панорамою звичаїв американського Півдня, в основі якої глибокі роздуми про природу людини», тобто набирає ознак своєрідного «національного епосу» [60, с. 252]. Подорожуючи Міссісіпі, Гек стає свідком різних драматичних подій, що характеризують реальний світ провінційних США середини ХІХ ст., сповнений обману, жорстокості, насилля та смерті [6, с. 135], і який відтворюється крізь призму особистості хлопця. Наприклад, завдяки Геку-оповідачу автор об'єктивно зображає бездушність і жорстокість людей, що зібралися подивитися на вбивство чоловіка, навіть не намагаючись врятувати нещасного: «Незабаром тут зібралося все місто, юрмилося, товпилося, прагнуло пропахтися до вікна, щоб подивитися на небіжчика, та люди, що захопили кращі місця, не хотіли їх звільняти, хоч ті, за їхньою спиною, знай торочили: – Та чи ж ви ще не надивилися? Нема у вас

ані стиду, ні сорому! Адже ж ми теж хочемо подивитися, а ви стовбичите перед очима!» [151, с. 339].

Трагікомічне трактування образу Гека Фінна уможлиблює авторську інтенцію зобразити ницу і жорстоку суспільну модель за допомогою наївного оповідача, який водночас іронізує та викриває непривабливі риси соціуму й описує драматичні та трагічні події.

Іншим персонажем такого типу (образ шибеника з трагікомічною домінантою), є головна героїня повісті Ірмгард Койн «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити». Характерними рисами особистості дівчинки були вміння бачити речі такими, якими вони є насправді, та здатність щиро виражати свої позитивні та негативні емоції. Саме через ці якості характеру бешкетниця постійно потрапляє у різноманітні халепи, що призвели до заборони сусідських матусь своїм «добропорядним» дітям спілкуватися з нею.

Попри те, що у творі переважають кумедні розповіді головної героїні про події її життя, вони переважно сповнені драматизму через те, що оточення не розуміє душевних порухів дівчинки. Бешкетниця – непосидлива і діяльна натура, яка вимагає постійного руху. То вона викрадає шкільний журнал із записами про її погану поведінку, то обклеює стіни вітальні різними перевідними картинками, то підкидає через вікно череп у кімнату ненависної сусідки, то разом із друзями під час гри у пожежників заливає водою новобудову тощо. У результаті всі ідеї бешкетниці спричинюють сімейний скандал. Про це свідчить історія зі шовковою софою, яку дівчинка щиро ненавиділа, бо на ній «дозволяють сидіти лише гостям, та й то неохоче». Коли старших не було вдома, вона привела друзів і посадила на цю софу, бо «захотілося зробити для них щось особливо приємне <...>. Я [героїня твору. – С.Б.] дуже раділа, що на цьому дурному, мертвому дивані сидить так багато дітей». Та цю благородну ідею дорослі не зрозуміли: «Після притичини з диваном на мене [героїню твору. – С.Б.] стали дивитися, як на страшного поганця, що, нахабно регочучи, осквернив святий вітвар, – про це написано в місіонерській газеті» [73, с. 112-114]. Отже, через витівки бешкетниці

проявляється іронічний погляд письменниці на вади суспільного світогляду.

У повісті авторка з позиції головної героїні висвітлює різні суспільні проблеми, зокрема, розмірковує над абсурдністю війни (Першої світової). Так, іронічно зображується одна з безглузких тенденцій воєнного часу в Німеччині, коли жінки віддавали коштовності та відрізали волосся задля блага вітчизни. Героїня у своєму листі до німецького кайзера пише про «повчальну» картину, яка висить у шкільній актовій залі: «На ній [картині. – С.Б.] намальовано, як жінки офірують на вівтар Вітчизни свої обручки і довге обрізане волосся. Моя мама нізащо б не віддала своєї обручки, а я б дозволила підрізати коротко своє волосся, бо мені з ним тільки морока. Я б охоче віддала його кайзерові, але волосся не так і багато, та й що він із ним, власне, робитиме? Коли в кайзера назбирається, нарешті, велика купа волосся, то якась волосинка завжди може залетіти йому у страву» [73, с. 61]. Таким чином, через трагікомічне трактування образу бешкетниці німецька письменниця не лише візуалізує драматичний тип шибеника, а й наголошує на проблемі несумісності звичайного дитинства й безглузких суспільних норм життя.

Як зазначалося вище, у творах із протагоністами моделі «Гек Фінн» поряд із трагікомічною наявна й драматична домінанта. Вона виявляється у трактуванні образу шибеника в прозі українських письменників – Володимира Винниченка та Григора Тютюнника. Драматизм визначається як «загострена напруженість дії певного художнього твору, що <...> характеризується колізіями, непереборною конфліктністю, зіткненням характерів» [87, с. 216]. Власне драматичний первень є основоположним у творенні образу бешкетника українськими митцями, що пов'язано з особливостями історичного розвитку української літератури.

Традиційний образ завжди адаптується до національного ґрунту, зокрема, через «чинник національної літератури» [179, с. 15]. Українська література передовсім зорієнтована на трагічний модус, що спричинено складною суспільно-історичною ситуацією та особливостями національного менталітету. Такий стан речей вплинув і на розвиток української дитячої літератури,

де трагічний модус також переважає. У твори для дітей і про дітей українські письменники вводили переважно шибеників драматичного типу. Зазначимо, що через драматичну доміную художню прозу, де протагоністом виступає персонаж моделі «Гек Фінн», має подвійного адресата – дитину і дорослого, тому їх варто визначати як твори для дітей і про дітей, що стосується й оповідань про *enfant terrible* Володимира Винниченка і Григора Тютюнника¹.

Драматизм у творенні образу бешкетника в оповіданнях Володимира Винниченка виражається у крайній напрузі дії, у складності обставин, в яких опинився дитячий персонаж. Винниченкові Федько («Федько-халамидник»), Кость («Кумедія з Костем»), Васько («Бабусин подарунок») зображені у протиборстві їхніх сильних особистостей, що характеризуються набором власних моральних цінностей, із соціумом, який духовно деградує. Цей драматичний етико-моральний конфлікт вибудовується на контрастній поведінці бешкетників. Так, благородний вчинок Васька – віддати важко здобутий карбованець як викуп за шапку друга – вирізняється на фоні амбіційності хлопця довести свою перевагу над однолітками. Контраст і парадокс реалізуються у творах письменника як жанрово-композиційний прийом [45, с. 247], а також як стержень у творенні образів шибеників.

За допомогою драматичної колізії Володимир Винниченко спонукає дитину вибирати між добром і злом. Дитячі персонажі обирають добро, бо вміють співпереживати біль і горе іншої дитини, співчувати її стражданню. Тому усвідомлення героєм необхідності виявляти співчуття до стражденого певним чином формує у нього почуття обов'язку, виконання якого вимагає чесності [178, с. 33].

Так, халамидник Федько прославився своїми бешкетами, відтак нічого іншого від нього не очікують, тому несподіванкою стає його вчинок на крижині – порятунок Толі. Це вказує про «різкий контраст явленої зовні провокативної поведінки із не-

¹ Раїса Мовчан вважає, що Григор Тютюнник не писав спеціально для дітей, а робив це насамперед для дорослих із метою художньо зафіксувати в образі дитини найчистіше та найсвітліше, що є в світі [98, с. 2]. Сам письменник говорив: «З мене чомусь хочуть зробити дитячого письменника. Але ж не дитячий я письменник, не дитячий!» [180, с. 104].

змінною етичною чистотою натури Федька» [88, с. 120]. Драматизм несумісності етично розвиненої особистості бешкетників із аморальною моделлю світу посилюється фізичною (але не духовною) поразкою головних героїв – смертю, описи якої відтворюються «якимись на диво страшними своєю буденністю словами» [147, с. 63]: «На четвертий день Федька ховали. На кладовище йшли хлопці зо всіх сусідніх вулиць. Спірка, Стьопка й Гаврик плакали навзрид. А Толя тихенько виглядав із вікна. Мама йому строго наказала не виходити до вуличних хлопців. А йому було цікаво подивитись, як будуть ховати Федька-халамидника» [27, с. 331-332]; «Так Кость і помер. Так з тим недокурком його й поховали. І тижнів два ще потім згадували на кухні цю чудну кумедію з Костем» [27, с. 302]. Ці оповідання («Федько-халамидник» і «Кумедія з Костем») набувають граничної драматичної напруги, а наприкінці творів драматизм нагнітається, посилюється і переходить у трагізм [168, с. 37], позначений жертвовною смертю героїв.

Сповнені глибокого драматизму образи Винниченкових шибеників стають виявом національної трагедії, коли нівелюється особистість дитини (тим більше такої непересічної як бешкетник), її моральна перевага є лише власним надбанням, що якісно не змінює довколишню дійсність, а буття дитини обмежується тільки соціальною складовою.

Драматичний тип шибеника зустрічаємо й у творах українських письменників-шістдесятників, зокрема, в оповіданнях Григора Тютюнника («В сутінки», «Сито, сито», «Дивак»). Драматизм у трактуванні образу бешкетника автором виражається не стільки зовнішньо (у подієвому плані), скільки внутрішньо. Візія реальності переломлюється крізь індивідуальне сприйняття дитини. Акцентування почуттєвого боку ставлення до зображуваних подій є певним творчим кредо письменника¹.

У творах шістдесятників для дітей і про дітей, на думку Сергія Іванюка, «юний герой <...> виступає мірилом моральності дорослих, критерієм справедливості (несправедливості) світу» [61, с. 82]. Виступаючи таким «мірилом моральності», Тютюн-

¹ «Ніколи не працював над темою, – зазначав Григор Тютюнник. – Завжди працюю над почуттями, що живуть навколо мене і в мені» [цит. за: 98, с. 2].

никові бешкетники наділені драматичним світосприйняттям, що не повинно б бути їм властиве з огляду на незначний вік.

Внутрішню психологічну проблему переживає герої твору «В сутінки» – ненависть і огиду до подружньої зради матері, яка від неньки з «красивим дівочим лицем з чорненькою родимкою на підборідді» трансформується в «якусь чужу красиву жінку, котру я [оповідач. – С.Б.] чомусь називаю матір'ю» [160, с. 18]. Образа за батька і за себе, обох зрадчених цією жінкою, вимагає самовираження у дії-протесті, тому хлопець «ладен підскочити до них [матері та її коханця. – С.Б.] з кулаками, але замість цього хутенько, мов загнана ящірка, дерусь на піч» [160, с. 19]. Ніла Зборовська зауважує, що «дитячі незреалізовані фантазії формують психічну провокацію: розкол душі між зрадливим світом матері, що заперечується та осуджується, і нереальним, а тому романтично піднесеним, любовно-ніжним світом, адресованим коханому татові, що воює в цей час» [58, с. 29]. Тож, «психічне роздвоєння» (вислів Ніли Зборовської) головного героя, вважаємо, увиразнює драматичний первень образу бешкетника.

У напрузі перебуває читач оповідання «Сито, сито», чекаючи на вирішення психологічного конфлікту в душі головного героя – Ілька, що виражається у внутрішніх монологів бешкетника. У руках хлопця опиняється результат ворожіння жінок на долю їхніх чоловіків на війні, і цією владою Ілько тішиться: «... я, як схочу, так і зроблю: схочу – і випаде, що дядько Дмитро живі, а схочу – і випаде, що їх немає! <...> Оцю хвилину я найдужче люблю, бо тепер усе залежить від мене» [160, с. 73]. Що ж обере бешкетник: безнадію, як помсту за власні образи, чи повернення надії? Драматизм внутрішнього конфлікту посилюється згадкою про власного батька, прагнення дізнатися про його долю: «Сито, сито! Ти святу муку сіеш... А де наш тато?.. Скажи мені правду... Святу правду... А де наш тато?.. Сніг...» [160, с. 75].

Бешкетникам Тютюнникових творів притаманна доросла поведінка, що, вважаємо, свідчить про їхнє походження від епічного героя (періоду чудесного дитинства). Дитячі герої пізнали власний досвід війни і складних родинних стосунків, звідси й передчасна дорослість, прискорене формування характеру, пізнання тих життєвих драм, які протиприродні у дитячому віці і при-

зводять до загартування дитини або ж до трагічного фіналу [169, с. 26-27].

Трактування традиційного образу шибеника моделі «Гек Фінн» у творах українських письменників відзначається домінуванням драматичного первня. В оповіданнях Володимира Винниченка драматизм проявляється у напружених конфліктних ситуаціях, певній конфронтації особистості бешкетника і соціуму, що візуалізує кодекс честі та моральні імперативи дитячого персонажа. У прозі Григора Тютюнника драматична домінанта в образі шибеника виражається насамперед у внутрішньому психологічному конфлікті героя.

Варто зауважити, що наративна стратегія у прозі про шибеників драматичного типу передбачає можливість ведення оповіді від першої особи (Марк Твен «Пригоди Гекльберрі Фінна», Ірмгард Койн «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити», оповідання Григора Тютюнника), що, вважаємо, допомагає унаочнити трагікомічний та драматичний первні у досліджуваній традиційній структурі, оскільки «гомодієгетичний наратор <...> стає єдиним джерелом наративного знання. <...> Дитина в ролі оповідача «ненадійна», очевидно, безхитрісно, простодушно. Тому не можна стверджувати про зумисну «травестію» таким наратором подій» [119, с. 90]. Драматизм описуваних подій посилюється саме оцінним ставленням до них наратора-бешкетника, відповідно претендує на об'єктивне їх трактування крізь призму особистості дитячого персонажа. Наприклад, Марк Твен використовує Гека як оповідача від першої особи для забезпечення точного опису світу, тому повість набуває статусу реалістичного тексту, який претендує на прозорість у поглядах на світ [195, с. 77]. Марія Ніколаєва наголошує на тому, що через використання оповіді від першої особи протагоніст – Гек Фінн – займає вищий (порівняно з Томом Соєром¹) рівень дорослішання [198, с. 125-126].

Отже, трагікомічна та драматична домінанти у творах про шибеників драматичного типу обумовлюють особливості функціонування аналізованого традиційного образу, зокрема, забезпечують поглиблення психологізму в розкритті характеру персо-

¹ За концепцією Марії Ніколаєвої, оповідь від третьої особи більше притаманна утопічним текстам, до яких належать і «Пригоди Тома Соєра» Марка Твена [198, с. 126].

нажа (через портретування та певну психо-поведінкову модель), унаочнення конфлікту між бешкетником та цивілізацією, уможливають уведення екзистенційних мотивів та відповідних хронотопів.

3.2. Психологічний портрет бешкетників моделі «Гек Фінн»

Внутрішній світ героя, його почуття і думки, свідомі та не-свідомі порухи душі, відтворюються у художньому творі різними шляхами, зокрема за допомогою психологічного портрета. Валентин Халізов визначає портрет як непрямую форму осягнення душевного світу людини, де риси зовнішності, жести, міміка, пози персонажів є «симптомами того, що відбувається в їхніх душах» [165, с. 180]. Дослідження психологізму в портретуванні традиційного образу бешкетника драматичного типу є актуальним, адже завдяки психологічному портрету візуалізуються складність та протиріччя природи *enfant terrible*, відповідно створюються оптимальні умови для розуміння мотивації його вчинків.

Варто відзначити, що застосування психологізму в портретуванні шибеника драматичного типу суттєво відрізняє його від портрета бешкетника комічного типу, де зображення почуттів через описи зовнішності зустрічається рідше та є ледь окресленим (наприклад, зміни настрою Пеппі Довгапанчохи). У портреті персонажа моделі «Том Соєр» переважають фотографічні елементи (зачіска, риси обличчя, костюм тощо), що дають змогу читачеві бодай схематично візуалізувати та типізувати героя, а також увиразнюють їх матеріально-тілесне начало, тобто вітальну енергію (гіперболізація апетиту і фізичної сили, гіперактивність). Натомість у портретуванні шибеників моделі «Гек Фінн» застосовуються інші засоби зовнішньої характеристики персонажів. Власне, спостерігається тенденція до зменшення використання фотографічних деталей портрета, тому більше уваги приділяється найоптимальнішим шляхам увиразнення психологічного стану героїв через описи міміки, жестів, динаміки мовлення тощо. У такому випадку портрет використовується не так для акценту-

вання на типові персонажа, як для вияву душевного стану бешкетників, візуалізації перебігу їх почуттів і емоцій.

Особливості портретування персонажа бешкетника драматичного типу простежуємо через зіставлення психологічних портретів героїв оповідань Володимира Винниченка («Кумедія з Костем», «Федько-халамидник», «Бабусин подарунок») та повісті Ніни Боден «Збігло літо», адже основним завданням обох письменників було відтворення психоемоційного стану дітей, які з огляду на складні життєві обставини та власну вдачу набули в соціумі статус маргіналів.

Визнаним майстром психологічного портрету в українській літературі вважають Володимира Винниченка. Новаторство письменника у художньому пізнанні світу дитинства, на думку Світлани Присяжнюк, полягає у «глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу героїв», тому «в оповіданнях про дітей прозаїк не відступає від своїх художніх принципів і прийомів, проте використовує їх з певною поправкою «на адресата» (дитину)» [126, с. 8]. Якщо портрет персонажів оповідань Володимира Винниченка ставав об'єктом літературознавчих студій, то питання ролі психологічного портрету в творах англійської дитячої письменниці Ніни Боден, зокрема повісті «Збігло літо», досі не вивчалось. Проте, саме зіставлення використання психологічного портрету в характеротворенні героїв дитячої прози українського та англійського письменників видається нам продуктивним, бо дозволяє розкрити можливості психологізму як засобу візуалізації душевного стану шибеника моделі «Гек Фінн».

Очі та погляд. При творенні психологічного портрету на перший план виступає опис очей персонажа, «дзеркала» душі людини, що активно застосовується Володимиром Винниченком та Ніною Боден для відтворення психоемоційного стану шибеників у певні життєві моменти.

У творчості Володимира Винниченка описи очей персонажів прози про дітей є одним із домінантних засобів у портретуванні, бо переважно так виражаються емоції та почуття героїв. Автор акцентує на динамічності, рухливості очей бешкетників, наприклад: у Федька «*очі хутко бігають*» у момент, коли готу-

ється до бійки з хлопцями. Таким чином позначається активність його думки, адже він прораховує свої подальші дії. Кмітливість та розум хлопця візуалізуються і в епізоді на кризі, коли при поверненні на берег було видно, «як швидко оченята його бігають на всі боки, вишукуючи місце, де перестрибнути» [27, с. 308, 323]. «Очі бігають» і в Костя, однак, це радше ознака його дивакуватості, здичавілості від людського нерозуміння та жорстокості: «А я й без свити! – додав він [Кость. – С.Б.] без посмішки й бігаючи по всіх очима» [27, с. 290].

У ситуації прийняття дитячими персонажами – Федьком та Васьком – ризикованого рішення, наміру довести оточенню власну спроможність на сміливий вчинок, очі в бешкетників стають «чудні, гострі»: «Васько спустив руку з лоба і подивився просто на Посмітюху. Але чи через те, що він довго дивився угору, чи чого іншого, очі йому були якись чудні: не то невидющі, не то занадто ясні» [27, с. 352]; у Федька «очі стали такі чудні, гострі, коли він вдивлявся в кригу» [27, с. 320].

Погляд бешкетників, різний залежно від ситуації, виступає реактивом для вияву тієї чи іншої емоції, почуття. Так, Федько «блиснув очима» [27, с. 319], відповідаючи Стьопці, що треба робити, «як затре кригою». Тому в його погляді можна відчитати азарт і захоплення, нестримне бажання здійснити екстремальний вчинок і відчуття власної сили, що йому це вдасться. Окрім позитивних емоцій через описи погляду візуалізуються й негативні, що, зокрема, переживає Васько – злість і роздратованість через Посмітюху, який підбиває його закинути карбованця, і водночас рішучість провчити нахабу: «Ну, а що, як перекину? – хмуро дивлячись просто на Посмітюху, раптом сказав він» [27, с. 342].

Особливу роль відіграють описи погляду головного героя оповідання «Кумедія з Костем». Хлопець постійно дивиться на оточуючих його людей спідлоба, неначе загнаний звір в очікуванні небезпеки: «спідлоба поглядав», «спідлоба зиркав» на інших хлопців, «спідлоба дивився на всіх [дворових. – С.Б.] швидкими зеленкуватими оченятками» [27, с. 293, 292, 294]. Лише одна людина, пан, викликає в Костя інший погляд, сповнений ніжності та розуміння того, що він більше не сирота: хлопець не зводив «немов зачарованого, ласкавого погляду з пана», «чудно,

напружено, гарячими зеленкуватими очима дивився вслід», «не зводив з нього чудного, якогось жадібного й побожного погляду» [27, с. 298, 297]. Навіть недбало викинутий паном недопалок змушує Костя посміхнутися так ніжно, «аж засяяв очима» [27, с. 298]. Варто зазначити, що у зображенні очей героїв Володимир Винниченко використовував експресивну лексику, яка передавала їхню рухливість, надавала їм більш живого, промовистого, багатозначного характеру [126, с. 14].

Ніна Боден, як і Володимир Винниченко, також активно застосовує у портретуванні своєї героїні, одинадцятирічної дівчинки Мері, опис очей. У повісті відсутня фотографічна конкретика щодо кольору і розміру очей, натомість, головна увага приділена саме погляду дівчинки, який несе основне психоемоційне навантаження: Мері, через те, що змушена говорити неправду (таким чином відчуває зневагу до самої себе), «окинула дівчинку *лютим поглядом*», на дідуся подивилася «*невинними очима*», тітку «зміряла <...> *зневажливим поглядом*», Саймона «обдала <...> *нищівним поглядом*» [16, с. 30, 35, 47]. Як бачимо, авторка дає характеристику кожному погляду Мері на інших людей, проектуючи у такий спосіб душевний стан героїні на стосунки з оточуючими.

Варто зауважити, що у ситуації свідомої брехні візуалізація переживань шибеників може відрізнятись. Федько славився тим, що ніколи не брехав, тому, в кульмінаційний момент порятунку чи загибелі Толі, халамиднику неймовірно тяжко відмовитися від своїх принципів, однак, він приймає доленосне рішення: «Федько *одвів очі* од Толі, похилився і тихо сказав: – Повів» [27, с. 330]. Як відомо, відведення погляду в бік означає неправду. Інша справа з Мері, яка звикла свідомо брехати людям, зазвичай прямо в обличчя. Однак, коли дівчинка каже те, що насправді думає, то не дивиться на співрозмовника: «Вона *відвела убік очі й пробурмотіла*» [16, с. 13]. Завдяки зображенню відведеного погляду бешкетника в ситуації брехні / правди досягається глибинне розуміння характеру персонажа, мотивації його дій.

Кольори. У психологічний портрет шибеників Володимир Винниченко активно вводить колористику, що несе семантичне навантаження для характеристики певної психологічної деталі. Так, в образі Костя фіксуємо домінанти зеленого («*зеленкувати*,

вузенькі, глибокі оченята» [27, с. 289]) та чорного («*чорна, подряпана невеличка рука*» та «*чорна, порепана нога*» [27, с. 290]) кольорів, що, разом із авторською характеристикою хлопця як «вовченяти», вказують на дивакуватість, відповідно граничну відмінність його особистості, позбавленої батьківської ласки, від інших.

Відтінок кольору в описі зовнішності персонажа перетворюється у психологічний відтінок характеру [126, с. 12]. Бешкетникам Федькові та Ваську властиві впертість і рішучість у діях, навіть роздратованість, спровокована сумнівами оточуючих у їх здібностях та хоробрості, що декодуються через блідість облич: коли Толя підбивав перейти річку, «у Федька навіть *губи побіліли*» [27, с. 320]; коли Васько пропонує Посмітності заклад, що дістане карбованця, губи в нього стали «*бліді, аж синюваті*»; той же Васько готувався кидати карбованця, «не розтулюючи тоненьких, *збілілих уст*» [27, с. 353, 345].

Серед зовнішніх характеристик персонажів трьох аналізованих оповідань Володимира Винниченка найбільш конкретним постає портрет Васька, в якому переважає колористична характеристика рис зовнішності: «він був *рудий, аж червоний*; тільки брови йому були *темні* та *очі сірі*, а вся голова *неначе з червоного золота*. <...> лице його було вкрите ластовинням» [27, с. 337]. Рудий колір волосся шибеника використано у власне архаїчному значенні сили, водночас фізичної і духовної, психологічної переваги над іншими. На перший погляд, Васько такий собі розбишак з вогняним волоссям, який керується особистими бажаннями. Тим більше дивує його простий людський вчинок наприкінці твору, в такий спосіб підтверджуючи, що «літературний психологізм починається <...> з розбіжностей, з непередбачуваності поведінки героя» [37, с. 300]. Переміна барв у рудькуватості хлопця, що контрастує з його «*молочно-білим лобом*», стає еквівалентом зміни його настрою, наприклад: зазираючи у провалля, Васько переживає страх («лице йому було *сіре*, а *ластовиння*, як краплинки іржі, *темніло* на носі» [27, с. 360]), кепкування Посмітюхи викликають у нього роздратування («був *неначе зблідлий*, так що *ластовиння*, ніби тугриками, *виразно виступило* на носі, а *волосся аж вогнем горіло*» [27, с. 352]).

Відзначимо, що Ніна Боден у своїй повісті застосовує колористику значно менше, у порівнянні з Володимиром Винниченком, і лише у портретах другорядних персонажів (дідуся й тітки Мері, Саймона). Таку позицію стосовно нівелювання колористичного портрету бешкетниці Мері можна пояснити тим, що візія інших дійових осіб відбувається через сприйняття головної героїні, а її рецепція самої себе позначена не стільки атрибутивністю, скільки подієвістю.

Міміка. Значна доля авторської уваги у портретуванні персонажів моделі «Гек Фінн» приділена міміці. Переважно через рухи м'язів обличчя маркується індивідуальне, неповторне у героях. Міміка є своєрідним «сигналом емоцій» (вислів Пола Екмана), що, часто разом із неконтрольованою підсвідомою зміною голосу, з'являється майже одночасно із самою емоцією [181, с. 82]. Так, роздратування та впертість Васька проявлялись за допомогою властивої саме йому міміки: «...губи стали тоненькі, сірі очі гострими, сам увесь зробився червоний, як його волосся, і весь час сопів носом. Е, значить, уже його здорово роздратовано. Коли вже *губи тоненькі* стали й *сопе носом*, значить, справа погана» [27, с. 344]. Славнозвісне «*стиснув губи в ниточку*» – це досить промовиста портретна деталь, яка повсякчас зринає впродовж розповіді, що свідчить про стійкість і цілісність характеру бешкетника, а також про здатність опановувати власні емоції.

В описі обличчя іншого Винниченкового дитячого персонажа – Костя – також простежується певна індивідуальна ознака, що виокремлює його з поміж інших дітей, робить дивним в очах людей. Для посилення маргінального статусу в соціумі, навіть серед однолітків, письменник наділяє хлопця рисою, через яку він стає схожим на цуценя: «Кость зараз же якось кумедно *зморщив носа, вишкірив зуби* і зробив: – Хрр! Чисто як забиті, боязкі собаки з підверненим під себе хвостом і зігнутими ногами» [27, с. 289]. Тож, за допомогою зображення міміки Володимир Винниченко індивідуалізує кожного зі своїх героїв, відтворює властиві лише їм риси зовнішності, що візуалізують емоції.

Індивідуально-неповторним у міміці наділена й героїня повісті Ніни Боден – Мері. Обдумуючи неправдиву версію про своїх рідних, «Мері сиділа на лаві й *беззвучно ворушила губами*: роз-

мовляла сама з собою» [16, с. 34]. Звичка ворухити губами під час роздумів увиразнює замкнутість характеру дівчинки, а також її схильність до брехні як своєрідної захисної маски. Іншою звичкою Мері, яка допомагає їй відновити душевні сили та покращити настрій, стають гримаси: «Мері підвелася, стала перед дзеркалом і почала строїти міни сама до себе, поки відчула себе краще» [16, с. 11].

Виразальні рухи. Візуалізація характеру персонажа стає досить продуктивною в описах жестів, постави, пози, загалом рухів тіла. Винниченкові шибеники – Федько і Васько – роблять все не поспіхом, виважаєно, із відчуттям власної гідності та особливості: Федько – «руки в кишені, картуз набакир, *іде, не поспішає*» [27, с. 306]; Васько – «циркнувши крізь зуби, він *повагом підійшов* до хлопців» [27, с. 338]. Для Васька характерно діяти «*помалу*», що свідчить про впертість і непорушність у реалізації обраного рішення ризикувати, про залізну витримку (в епізоді на скелі «стояв непорушно, як закам'янілий» [27, с. 365]) та сильну волю, якими захоплюється наратор: «Васько зразу зашарівся, похмурився, стиснув губи в ниточку. А як таким він робився, то й *рухи йому ставали зразу повільними, немов млявими, але впертими*»; «Васько зробив добру, глуху петлю й затягнув її на бересткові. Робив усе дуже *помалу, повільно, немов спросоння або в задумі*» [27, с. 349, 359].

На відміну від повільних рухів Васька, жестикуляція Мері є хаотичною, різкою й швидкою, що пояснюється більшою емоційністю дівчат. Мері відчуває ненависть до самої себе, адже вважає, що батьки покинули її, бо вона «жахлива дівчинка». Тому думаючи про це у чагарнику, вона «качалася по землі, скреготала зубами, гребла пальцями листя. <...> І, набравши повну пригорщу опалого листя, змішаного з землею, стала натирати ним собі обличчя й голову. Кілька грудочок землі потрапили до рота, і це спинило її» [16, с. 16]. Бешкетниця глибоко й болісно переживає неувагу з боку власних батьків, а тому бажає нічого не відчувати взагалі, не впускати нікого у свою душу, завмерти і не ворухитися: «Вона втупилася в простір і *завмерла, немов статуя*. З нею часто таке бувало, коли траплялося щось неприємне: застигла нерухомо і, вп'явшись поглядом удалечінь, не

тільки ставала схожою на статую, а й, коли старалася посправжньому, то можна було повірити, що вона холодна, мов камінь, і не відчуває нічого. Вона, звісно, чула, що відбувалося довкола, чула розмови, але все, що люди говорили й робили, здавалося, не стосувалося її зовсім» [16, с. 15]. Завдяки описам різких жестів або, навпаки, скам'яніння авторка розкриває складний психологічний стан, в якому опинилася Мері, зображує спроби дівчинки відмежуватися від життєвих негараздів. Моменти переживання героїнею негативних емоцій страху, тривоги, сорому через власну грубість, візуалізуються через психофізіологічні реакції організму дівчинки, як-от в епізоді з крадіжкою шоколаду: «Страх і тривога скували її, ноги зробились важкі й неслухняні. <...> Серце в Мері закалатало ще дужче. А коли хтось і справді заговорив над нею, вона подумала, що воно зараз вирветься з грудей» [16, с. 21].

Слід зазначити, що шибеники драматичного типу, як і шибеники комічного типу, відзначаються силою, яка, проте, більш реальна, на відміну від гіперболізованої сили Пеппі та Вождя червоношкірих. Зокрема, фізично переважають своїх однолітків Винниченкові Федько («Битись з ним і не пробуй – *перший по силі* на всю вулицю» [27, с. 305]) і Васько («Посмітюха в'їдався раз у раз до Васька за те, що той *був дужчий* за його» [27, с. 341]).

Вартий уваги факт різноплановості в описах зовнішності головних та другорядних персонажів. При появі у творі другорядного персонажа, чия постать, однак, вагома для конфлікту, Володимир Винниченко і Ніна Боден подають його портретну характеристику. Наприклад, портретування дорослих в оповіданнях українського письменника позначено соціальною детермінантою, як-от зображення зовнішності батька Федька: «Він стомлений і сердитий. Руки сиві од олива літер, які він складає в друкарні. Щоки теж ніби оливом налиті, худі-худі, а борода на них така рідка, що видно крізь неї тіло» [27, с. 309]. Через сприйняття героїні повісті «Збігло літо» у текст вводяться портрети дідуся, «який своїм круглим рожевощоким обличчям і круглими синіми очима нагадував життєрадісне, хоча й немолоде немовля» [16, с. 7], тітки Еліс «із кролячим обличчям, зібраним у пучок сивим волос-

сям та шпильастим жмутком рідких волосків на підборідді» [16, с. 5], Саймона, що був «трохи вищий та худіший, зі стурбованим ластатим обличчям і рудим волоссям», мав «блакитно-сірі з брунатними цяточками очі, схожі на камінчики» [16, с. 25, 26] та інших. Якщо портрети другорядних персонажів мають ознаки фотографічності (виняток серед головних героїв може становити зовнішня характеристика Васька із оповідання «Бабусин подарунок»), то портрети шибеників є лейтмотивними (за Валентином Халізовим), адже певні риси періодично повторюються впродовж тексту. Таку тенденцію в типах опису головних і другорядних осіб можна пояснити тим, що унікальність бешкетників полягає не стільки в зовнішності, скільки у внутрішньому світі, тому зростає роль саме психологічного портрета.

Принагідно додамо, що чи не єдиним експозиційним портретом шибеника драматичного типу слід уважати портрет Гека Фінна, переважно тому, що він подається в «Пригодах Тома Сойєра» гетеродієгетичним наратором. На відміну від портрета Тома Сойєра, що розпорошений по тексту твору певними зовнішніми деталями, портрет Гека є розгорнутим: «Гекльберрі завжди був одягнений в обноски з дорослих людей, вкриті незліченними плямами й такі подерті, що аж клапті теліпалися з усіх боків. На голові в нього стриміла руїна здоровенного капелюха з напівобірваними крисами; куртка, коли він її напинав, сягала йому мало не до п'ят, а гудзики позаду опинялися куди нижче від того місця, де їм належало бути; штани трималися на одній шлейці, звисаючи позаду порожньою торбою, і обтріпані холоші, якщо Гек не завдавав собі клопоту підкотити їх, волочилися по землі» [151, с. 53]. Увага у тексті зосереджена на костюмі шибеника, що підкреслює його низький соціальний статус, та в результаті протиставляється його високій моральності, духовній перевазі над мешканцями містечка. Лахміття для Гека – найзручніший і найкомфортніший одяг, що водночас символізує його маргінальність. Подібно до костюма Гека Фінна, одяжина Винниченкового Костя, будучи соціально обумовленою, також функціонує як маркер маргінального статусу хлопця: «Кость босий і в одному піджачку та брудній сорочці. Груди були розхристані» [27, с. 290].

Отже, психологічний портрет виступає одним із ефективних засобів у характеротворенні персонажа бешкетника драматичного типу, унаочнюючи складні та суперечливі психоемоційні стани, що переживають діти-маргінали. Зіставлення особливостей портретування головних героїв оповідань Володимира Винниченка та повісті Ніни Боден «Збігло літо» свідчить про застосування обома письменниками лейтмотивних портретів, зокрема, повторюваними є описи очей, погляду, міміки, жестів аналізованих персонажів. Динамічність в описах зовнішності Федька, Костя, Васька і Мері слугує візуалізації сильних дитячих емоцій та почуттів у їх зміні та розвитку. Індивідуально-неповторне у портретах досліджуваних героїв переважає над соціально-типовим, а тому уможливорює повноцінне розкриття внутрішнього світу бешкетників. Таким чином, для обох письменників, українського та англійського, важливе не саме буття тієї чи іншої риси портрету персонажа-шибеника, а її функція інструменту вираження багатогранної палітри емоцій та почуттів.

3.3. Бешкетництво-як-бунт і проблема «шибеник vs цивілізація»

Дослідження шляхів характеротворення традиційного образу бешкетника драматичного типу вимагає вивчення поведінкової моделі цього персонажа, студій його місця у змодельованому авторами світі, аналіз складних стосунків з іншими персонажами.

На нашу думку, психо-поведінкову модель діяльності шибеника драматичного типу варто визначати поняттям **бешкетництво-як-бунт**, адже його бешкетні дії спричинені протестом особистості. Хоча такі персонажі продовжують чинити усіякий бешкет (витівки Федька, Мері, героїні повісті Ірмгард Койн тощо), та він лише окреслює їхню бешкетну природу, силу характеру, а основна увага письменників зосереджена власне на межових ситуаціях боротьби з буттєвою парадигмою існуючої владної цивілізації. Тому провідною у творах про *enfant terrible* драматичного типу стає проблема протистояння шибеника і цивілізації, що вирішується іншими засобами, ніж застосовані у творах про

бешкетників комічного типу. Якщо протагоніст моделі «Том Сойєр» бореться проти обмеження власної свободи за допомогою своєї уяви (через гру, витівки й авантюри) і при цьому не мислить себе поза межами суспільства, то протагоніст моделі «Гек Фінн» зображений у більш глобальному конфлікті з цивілізацією, яка не визнає буття його свободи як такої, що спричинює страждання через неможливість змінити світ. Нортроп Фрай стверджував, що у художній прозі існує дві головні тенденції – «комічна», яка інтегрує героя з його суспільством, і «трагічна», що ізолює його [190, с. 54]. На нашу думку, в творах про шибеників драматичного типу основоположною стає саме «трагічна» тенденція, яка спонукає до ізоляції героя не лише зовнішньої, а й внутрішньої, і породжує подальшу маргіналізацію досліджуваного дитячого персонажа.

Для національних літератур характерні різні іпостасі вічних чи глобальних маргіналів – чужинці, вигнанці, аутсайтери, відчужені свої, мандрівники, пілігрими, шукачі пригод тощо [59, с. 8], що зустрічаються й у літературі для дітей і про дітей. Власне проявом поведінкової моделі бешкетництва-як-бунту стає маргінальна позиція досліджуваного традиційного образу.

Шибеники є аутсайдерами в соціумі, який не сприймає їх як рівних собі. Водночас вони не розуміють встановлених цивілізацією догм життя, що цілковито не узгоджуються з їх особистим світоглядом, і це нерозуміння та неприйняття довколишніх реалій спонукає до набуття ними статусу асоціальної особи. Так, на виняткову відмінність «юного відщепенця» Гека Фінна від інших містечкових дітей Марк Твен вказав ще у «Пригодах Тома Сойєра»: «Всі тамтешні матусі щиро ненавиділи й страшилися того Гекльберрі, бо він був нероба, безпритульник і розбишака, а ще тому, що їхні діти тяглися до нього, тішилися його забороненим товариством і шкодували, що не можуть бути такими, як він. <...> Гекльберрі був сам собі господар і робив усе, що йому заманеться. <...> Одне слово, цей хлопець мав усе, що робить життя прекрасним. Так одностайно вважали замискані й скуті всілякими утисками добропристойні сент-пітерсберзькі хлопці» [151, с. 52-53]. Однак, «прекрасне», з точки зору інших хлопців, Гекове життя повністю розвінчується письменником у «Пригодах Ге-

кльберрі Фінна», де воно сповнене драматичною світоглядною рецепцією навколишньої дійсності. На маргінальну позицію Гека Фінна вказує більшість твенознавців: Пітер Мессент [195], Гілтон Обенцінгер (Hilton Obenzinger) [183], Стефен Реілтон [203], Оксана Тараненко [132] та інші. Зокрема, кваліфікуючи фігуру Гека за класовою ознакою як сина п'янички, Стефен Реілтон уважає його за вигнанця («outcast»), який тримається на відстані від місцевих «респектабельних» хлопців [203, с. 51]. На думку Пітера Мессента, поки Том Соєр, будучи санкціонованим бунтівником, все ж внутрішньо належав общині, цінності якої поділяв, Гек був аутсайдером [195, с. 75]. Вважаємо, що еволюція образу Гека Фінна відбувається від соціальної маргінальності у «Пригодах Тома Соєра» до морально-психологічної у «Пригодах Гекльберрі Фінна».

Українська література для дітей і про дітей створила власних маргінальних персонажів, до яких належать шибеники оповідань Володимира Винниченка і Григора Тютюнника. Марія Зубрицька вважає, що «українська література подає <...> зразки типології маргінальних персонажів, які представляють дві основні групи маргінальності: вимушену та свідомо обрану, коли особа свідомо співвідносить соціальні норми та особистісні моральні орієнтири й обирає власну життєву траєкторію, відмінну від загальноприйнятих суспільних норм і правил» [59, с. 8-9]. У творах Володимира Винниченка «Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Бабусин подарунок» зображені, вважаємо, саме бешкетники зі свідомо обраною маргінальністю, які розуміють свою відмінність від оточуючих і підкреслюють її своїми неординарними вчинками. Наприклад, провокативною є поведінка Костя, якого прозвали «кам'яним виродком» через те, що ніколи не плакав під час знущань над ним: «Та мало того; здавалося іноді, що він немов сам налазить, щоб його били, наче на злість комусь хоче, щоб йому ще болячіше було. Замість того, щоб ухилитись, як хтось хоче ударити, він навмисне вишкірить зуби, захарчить і наче дожидається. Розуміється, за це зараз же діставав ляпаса. Але це йому ще й добре» [27, с. 293-294].

Протагоністом вищезазначених творів Володимира Винниченка постає «бунтуюча особистість» (вислів Світлани Присяж-

нюк), тобто дитина, яка утверджує власне «Я», власні морально-поведінкові цінності будь-якими способами. Тому сюжети оповідань будуються на екстравагантних викликах дітей, їх боротьбі за право бути іншими всупереч обставинам і оточенню [126, с. 19]. Обрана бешкетна поведінка Винниченкових героїв повсякчас наголошується у текстах творів. Так, бешкетництво Федька¹, маніфестоване вже у назві оповідання «Федько-халамидник», підкреслюється у кожному його вчинкові та оцінних коментарях оповідача: «Це був чистий розбишака-халамидник. Не було того дня, щоб хто-небудь не жалівся на Федька: там шибку з рогатки вибив; там синяка підбив своєму «закадишному» другові; там перекинув діжку з дошовою водою, яку збирали з таким клопотом. Наче біс який сидів у хлопцеві! Усі діти як діти – граються, бавляться тихо, лагідно. Федькові ж неодмінно, щоб битися, щоб що-небудь перевернути догори ногами. Спокій був його ворогом, з яким він боровся на кожному місці» [27, с. 304]. Навіть коли його карають, поводить себе інакше, ніж інші діти: «Він не плаче, не проситься, не обіцяє, що більше не буде. Насупиться і сидить. Мати лає, грозиться, а він хоч би слово з уст, сидить і мовчить» [27, с. 309]. На думку Нінель Заверталюк, динаміка вчинків хлопця є не лише проявом розбишацтва, а й запереченням спокою, протестом проти пригноблення його як особистості [54, с. 416].

Власне свідомо маргінальність Винниченкових шибеників, оприявлена у бешкетній поведінці, дає підстави вважати їх диваками. Звідси активне використання слів *чудна*, *чудний* свідчить про те, що письменник любив оповідати про сповнені ризику пригоди диваків, а також про таких дітей і підлітків, які чимось виділяються серед ровесників [117, с. 22].

Маргінальність протагоністів-бешкетників прози про дітей Григора Тютюнника також полягає у їх дивацтві. Відомо, що українське шістдесятництво передусім характеризується введенням національних характерів, що позначилось і на традиційному

¹ В українському літературознавстві (Володимир Панченко, Ростислав Чопик) побутує думка, що образ Федька є автопортретом Володимира Винниченка, який у період свого отрочтва «був гордим, збитошним, незалежним у вчинках і рішеннях правдолюбом. В елісаветградській класичній гімназії вважався *enfant terrible* через нескінченні сутички й непорозуміння з адміністрацією. І був в усьому здібним і талановитим» [176, с. 60].

образі дитини-бешкетника. Якщо український фольклорний персонаж «простак» утілюється у комічному типові шибеника, і в дитячій літературі представлений героями трилогії Всеволода Нестайка, то драматичний тип шибеника відповідає типові дивака, який є провідним у прозі Григора Тютюнника. Наталія Тульчинська вважає, що в образі Тютюнникового дивака найвиразніше розкритий національний тип особистості, який відрізняється від оточуючих характером, поведінкою, вчинками. Дивацтво героїв дослідниця бачить головним випробовуванням задля перевірки їх високоморальних якостей [159, с. 9].

Так, дивацтво Олеся, марковане у назві твору «Дивак», полягає у ширості, незіпсутості, невинності його особистості, чії очі «дивляться широко, немов одразу хочуть збагнути увесь світ» [160, с. 31]. Тонке відчуття хлопцем природи не можуть зрозуміти ні однолітки («Дітвора сміється: дивак» [160, с. 32]), ні дорослі («А ото, мабуть, Наталчин, – кажуть біля тину, помітивши Олеся. – Ба яке смирне... – Еге, воно якесь дивакувате...» [160, с. 35]). Бешкетництво-як-бунт у поведінці Олеся виражається в його маргінальному статусі дивака. Емоційно-почуттєвий бік переважає в індивідуальності хлопця, тому він може піти посеред уроку, бо хоче малювати дятла, а не якийсь горщик. Образ дитини у Григора Тютюнника – це чисте, довірливе, незіпсуге зовнішніми, суспільними чинниками створіння [98, с. 2]. Тому й дідові настанови, як жити у світі, не торкаються душі Олеся: «Завзяття в тебе [Олесю. – С.Б.] обмаль. Все чогось у землі порпаєшся. А треба – в людях. Та отак побіля них, отак... Того – ліктем, того – почотом... Гульк – уперед вийшов. А першого не перечепиш, бо не доженеш. О!

Олесь винувато підсьорбує носом.

– Діду, чому дятел шишки їсть, а шука – пліточок?» [160, с. 36].

Олесь – це надмірно чутливий герой, близький до світу природи, з тонким, поетичним відчуттям навколишнього, що у майбутньому сформується у творчу особистість. Саме за глибоке сприйняття світу, за болісну реакцію на найменш помітну невідповідність у житті, за надмірну жалісливість в очах недалекої і приземленої більшості вони виглядають дивакуватими, не таки-

ми, як усі. У цьому полягає типологічна подібність між Тютюнниковим Олесем і Франковим малим Мироном [169, с. 27].

Малому Миронові, як і Олесеві, притаманні характеристики, що споріднюють із генезою – міфо-фольклорним образом сироти: дивацтво («дивна дитина», «якесь не таке, як люди», «туман вісімнадцятий», «дурний хлопець»), «чудесне» народження у батька, який довго не мав дітей («Миронів батько – чоловік уже в літах, ледве дочекався дитини, і, значиться, яка там будь собі дитина, все вона у нього золота, і розумна, і гарна»), тісний зв'язок із природою («над усе любить бігати сам по зелених, цвітастих лугах», «річка – то правдива розкіш, то сильна принада для Мирона», «сонце <...> гріє Миронові плечі і все тіло, але не пече його за широким листом. Любо йому»), розвинутий не за роками («Невеличкі його сірі оченята живо бігають, дитиняче чоло стягається, – думка починає рушатися») [162, с. 104-108]. Оточення зовсім не розуміє Олеся і Мирона, тому не дає належного розвитку відповідно до їх здібностей. Через це такі дивні діти стають пасинками природи, що засвідчує джерело походження цих образів.

Образ дитини-дивака у Григора Тютюнника вирізняється надзвичайною чутливістю, гострим відчуттям красивого й потворного, вразливістю, різким неприйняттям несправедливості, тому дивак показує несправжність світу, девальвацію цінностей [173, с. 11]. Розвінчання несправжнього й потворного підпорядкована поведінка шибеника твору «В сутінки», який бачить істинну суть матері та її коханця («Але в його [коханця. – С.Б.] голосі немає ласки до мене. В ньому я чую зневажливу, як милостиня, поблажливості самовпевненої людини» [160, с. 19]). Хлопець свідомо обирає маргінальну позицію, відмежовуючись від світу «захмелілої від радощів» матері. Відтак «почуття помсти скинуло мене [героя. – С.Б.] з печі» [160, с. 20] і його бунт в решті-решт набуває форми, проявляється зовнішньо (раніше тільки внутрішньо: «Мені обидно і сумно. Хочеться крикнути їй [матері. – С.Б.]: «Замовч!» – але я боюся» [160, с. 18]) через втечу як вияв «дитячого духовного максималізму» (вислів Марти Хороб).

Бунт особистості шибеників драматичного типу творів українських і зарубіжних митців, як маркер їхньої маргінальної

позиції, проявляється через відмову від сліз у моменти свідомого протистояння оточенню, демонструючи у такий спосіб стійкість власного характеру та надзвичайну волю. Така лінія поведінки є певним викликом бешкетників, що, зокрема, притаманна Винниченковим Федьку (під час матеріної прочуханки «він не плаче, не проситься» [27, с. 309]) та Костеві: «Кость ніколи не плавав. Не плавав та й годі, такий кумедний! Як його вже не били і хто вже його не бив <...> – нізачо не плавав! <...> Коли ж уже, наприклад, кинуть за пазуху жарину або заткнуть голку в бік, то заверещить тоненько-тоненько, зажмуриться й біжить куди попало. А все-таки не плаче!» [27, с. 293]. Зусиллям волі бешкетники намагаються не показувати нікому свій біль, як-от: Мері («Збігло літо» Ніни Боден) розуміє, що дідусь насправді любить і хвилюється за неї, однак «вона ледве стримала сльози. І все-таки Мері не заплакала. Вона взагалі рідко плакала, навіть коли їй було боляче» [16, с. 14].

Бешкетники плачуть лише у хвилину найвищої емоційної напруги, у певний кульмінаційний момент, що є засобом психологізму, завдяки якому розкривається чуттєвий бік індивідуальності героїв. В оповіданні «Кумедія з Костем» апогей у характеротворенні протагоніста досягається в епізоді, коли кухарка Тетяна забирає в хлопчика панський недопалок: «Кость несподівано, всім лицем уже, а не одним носом, скривився, підборіддя й губи затіпались, очі налились сльозами й він голосно, простягаючи руки й повторюючи «оддай, оддай», гірко на всю хату заплавав. І сльози одна за одною швидко, поспішно, як краплі дощу по шибках, котились по щоках і стікали в скривлений рот, на груди, на простягнені руки» [27, с. 299]. У повісті «Збігло літо» бешкетниця Мері плаче через почуття вини, таким чином підкреслюється її справжня чуттєва натура, на противагу її брехні та витівкам. Намагаючись розповісти Саймону про пораненого хлопчика, «вона враз відчула, що сльози, які поступово закипали в душі від усвідомлення власної провини, ось-ось поллються з очей», врешті-решт «гарячі сльози застилили їй очі» [16, с. 48]. Героїня повісті Ірмгард Койн ніколи не плаче, якщо це неширо, а лише для показу (епізод із похороном директриси), відтак бунтує проти удаваності й несправжності почуттів оточуючих.

Таким чином, поведінкова модель бешкетництво-як-бунт характеризується маргінальним статусом шибеника драматичного типу в існуючій світобудові. Аутсайдерами зображені бешкетники творів Марка Твена, Ірмгард Койн, Ніни Боден. Диваками виступають дитячі герої прози Володимира Винниченка і Григора Тютюнника. Через свою маргінальність, інакшість, крайню відмінність від оточення шибеники перебувають у стані самотності й відчуження, що позначається на їх стосунках із доволі щільним світом, і виражається у проблемі «шибеник vs цивілізація».

Цивілізація, яку представляють родина і громада, суспільство і, навіть, держава (опосередковано через війну), у протистоянні з шибеником намагається його дистанціювати. «Добропорядні» родини забороняють своїм дітям, «гарним хлопчикам і дівчаткам», спілкуватися з бешкетниками: з Геком – усі матусі містечка Сент-Пітерсберга, з героїнею повісті Ірмгард Койн – сусідські родини, з Федьком – багаті батьки Толі. Переважно такий намір дорослих відмежувати шибеників від дитячого соціуму пов'язаний із низьким соціальним статусом цих дітей та їхньою бешкетною вдачею, що у результаті увиразнює контраст моральної переваги шибайголів над духовною деградацією та зубожінням оточення. З цією метою у творі часто вводиться опозиційний до шибеника драматичного типу дитячий персонаж, який може переважати статками або мати імідж «гарної дитини», однак, в моральній ієрархії займає найнижчий духовний щабель, наприклад: сильна особистість Винниченкового Федька контрастує з жалюгідною, підлою й жорстокою постаттю хазяйського сина Толі. У повісті Ірмгард Койн головній героїні протиставляється її однокласниця – ябеда Траутхен Майзер. Як не дивно, та в «Пригодах Гекльберрі Фінна» Марка Твена протилежну світоглядну сторону займає саме Том Соєр, уведений наприкінці твору і «зображений письменником як невгамовний вигадник, романтик, часто далекий від реального життя, і тому він не завжди передбачає наслідки своїх вчинків» [55, с. 209]. На його фоні увиразнюється духовна досконалість Гека Фінна, якому притаманні сердечність і сумлінність. «Війна світів» Тома Соєра, з одного боку, і Гека Фінна, з другого, реалізована в епізоді поря-

тунку Джима, що стає кульмінаційним у творі і підкреслює розбіжності у світогляді, життєвому досвіді хлопчиків, розкриває їхні характери – розсудливість і гуманізм Гека та безтурботність і поверховість Тома. Томові ця ситуація бачиться як цікава авантюра, тому з його появою «тональність твору змінюється, і читач знову потрапляє в царство гри, для якої Гек уже, мабуть, надто дорослий. Увесь епізод звільнення Джима, яке Том здійснює за канонами пригодницьких книжок, видається поверненням досягнутого» [150, с. 12-13]. Натомість для Гека – це межова ситуація вибору між своєю совістю та забобонами цивілізації. Тому Гекова апологія Джима, що суперечить суспільним правилам, стає найважливішим кроком у його особистому розвитку [183, с. 392].

У контексті проблеми «шибеник vs цивілізація» у творах із протагоністом моделі «Гек Фінн» актуалізується тема взаємин із дорослими, що значно менше присутня в прозі про шибеників комічного типу (дорослі переважно є фоновими або зловмисниками). У зв'язку з цим у прозі про бешкетників драматичного типу важливого значення набуває питання складних і крихких родинних зв'язків¹. У зображенні ставлення батьків до власних дітей простежуємо кілька контрастних тенденцій: різко «негативна» – в основному в образах батьків (батько Костя, «татусь» Гека Фінна), рідше в образі матері (мати в оповіданні «В сутінки»); «нейтрально-збайдужіла» (розлучені батько й мати Мері, що не цікавляться своєю донькою, при цьому в творі Ніни Боден показано дружну родину Саймона); загалом «позитивні» батьки, які, зазвичай, не розуміють своїх дітей (батьки Федька, рідні героїні повісті Ірмгард Койн). Натомість більше уваги й піклування бешкетники отримують із боку інших родичів, сусідів: про Мері піклуються дідусь і тітка, героїню твору Ірмгард Койн підтримує сусід. Та все ж через нерозуміння або неприйняття найближчими родичами дітей, шибеники драматичного типу часом зображуються як безбатченки (герої творів Григора Тютюнника) та сиро-

¹ Як зазначає Роберта Сілінджер Трайтес (Roberta Seelinger Trites), у романі про юність центральний конфлікт пов'язаний із батьківським авторитетом. Тому справжні або сурогатні батьки мають бути наново уведені, тоді як у дитячій прозі вони зручно усунені, що чітко бачимо в «Пригодах Гекльберрі Фінна», порівняно з «Пригодами Тома Сойера» [198, с. 125].

ти, навіть при живих батьках (Кость, Гек, Мері), що говорить про тісний зв'язок із генезою цього образу.

Слід зазначити, що бешкетники драматичного типу виступають у якості певного «рентгена» або «лакмусового папірця», допомагаючи проявити справжню суть оточуючих. У кульмінаційний момент вони й самі постають перед моральним вибором (Гек у ситуації з Джимом, Ілько під час ворожіння) та ставлять перед цим вибором інших (Федько надає можливість вибору Толі). У такий спосіб реалізується межова ситуація в долі аналізованих героїв, чий світогляд позначений «екзистенційним світовідчуттям» (вислів Лесі Назаревич).

Отже, у протистоянні цивілізації бешкетники драматичного типу обирають бешкетництво-як-бунт за поведінкову модель, що характеризується зазвичай свідомою маргінальністю (аутсайдерство і дивацтво). Відповідно певна морально-психологічна ізоляція через неприйняття суспільних правил життя породжує складні та проблемні стосунки з оточуючими. Прагнення звільнитися від пут цивілізації, будь-що стати вільними спонукає шибеників до таких форм бунтарства – брехня, втеча, смерть, що у творах періоду *fin de siècle* (оповідання Володимира Винниченка, повісті Марка Твена та Ірмгард Койн), а також 60-х рр. ХХ ст. (оповідання Григора Тютюнника, повість Ніни Боден) функціонують як екзистенційні мотиви у контексті магістральної проблеми «шибеник vs цивілізація».

3.4. Екзистенційні мотиви у прозі про бешкетників моделі «Гек Фінн»

3.4.1. Мотив правди / неправди

Екзистенційний вибір між правдою і неправдою стає одним із найважливіших для шибеників драматичного типу, що визначає їх майбутню долю та впливає на подальший розвиток подій. Ситуація брехні, в якій опиняються персонажі моделі «Гек Фінн», розглядаємо на матеріалі оповідання Володимира Винниченка «Федько-халамидник» та повісті Ніни Боден «Збігло літо».

Вибір між правдою і неправдою є основоположним, кульмінаційним в оповіданні Володимира Винниченка. Визначальною індивідуальною рисою Федька була його виняткова чесність, за яку хлопця поважав навіть багатий батько Толі («Федьку, я вірю тобі, я знаю, що ти ніколи не брешеш» [27, с. 329]). Така життєва позиція халамидника імпонує його рідному батькові, той грошима заохочував сина й надалі говорити лише правду: «Федько витирає сльози, що виступили з очей, бере гроші й ховає в кишеню. Він за ремінь не сердиться – він розуміє, що так і треба. Але й три копійки бере, бо справді не брехав. Якби він схотів, то міг би одбрехатися, але Федько брехати не любить» [27, с. 310]. Бешкетник знає наперед, що, сказавши правду про свої витівки, нашкодить собі, та все ж залишається вірним своїм принципам.

Феномен «бунту юної душі» відтворюється Володимиром Винниченком у межових ситуаціях, що пов'язані з ризиком, випробуваннями, спалахами дитячого максималізму і ображеної гордості [126, с. 20]. Лише один-єдиний раз Федько-халамидник збрехав, та саме цей обман став фатальним для нього. Після пригоди на кризі, в момент, коли емоційна напруга сягає апогею, коли всі навколо очікують правди від шибеника, Федько, поглянувши на сповненого страху Толю, робить свій вибір на користь брехні: «Федько одвів очі од Толі, похилився і тихо сказав: – Повів» [27, с. 330]. Візуалізація обману хлопця виражена одним, проте, найоптимальнішим невербальним засобом – відведенням вбік погляду під час повідомлення хибної інформації, що маркує невпевненість шибеника у тому, що він говорить / чинить.

На думку Жан-Поля Сартра, сутність неправди передбачає, що той, хто обманує, повністю володіє істиною, яку приховує [143, с. 83]. Уперше в житті халамидник навмисно і свідомо приховує правду, рятуючи Толю від батькового гніву, відчуваючи певну відповідальність за хлопчика. Опинившись у межовій ситуації, Винниченків бешкетник робить типовий екзистенційний вибір свого майбутнього: обравши неправду, Федько минув символічну «точку повернення», відтак дороги назад не стало – все це призводить до єдиного можливого у тій ситуації трагічного фіналу.

На відміну від Федька, характерною ознакою поведінки Мері стає саме обман. Брехня дівчинки спричинена внутрішнім протестом її особистості. Мері намагається зрозуміти, чому батьки покинули її, і пояснює зрозумілим для себе способом: тим, що вона «погана дівчинка», в чому хоче переконати інших і себе, вдаючись до витівок та брехні. Принагідно варто загади про іншу дівчинку, яка підбріхувала, – про Пеппі Довгапанчоу. У творах Астрід Ліндгрєн і Ніни Боден головними героїнями виступають 10-11-річні дівчата, які в силу життєвих обставин живуть окремо від своїх батьків. Однак, якщо порівняти брехню дівчат, то вона видається напрочуд різною, як у мотивації, так і у формі. Якщо побрехеньки Пеппі є грою-фантазуванням, «за допомогою чого письменниця розкриває обличчя того маленького «барона Мюнхгаузена», який живе в кожній дитині» [148, с. 25], то брехня Мері взагалі не є грою, швидше це засіб самовираження та самозахисту від життєвих негараздів, звична захисна маска дівчинки.

Мері добре відчуває різницю між правдою і неправдою, яку повідомляють дорослі. Її позиція у цьому питанні досить чітка: «Дорослі всі однакові: говорять не те, що правда, а те, що треба сказати» [16, с. 14-15]. Бешкетниця добре розуміється на візуалізації брехні: «Мері завжди звертала увагу на очі. З виразу очей вона часто здогадувалася, про що людина думає, а це іноді відрізнялось від того, що вона каже» [16, с. 28]. Дівчинка обурюється, що ніхто з оточення (дідусь, тітка, хатня робітниця) не наважується сказати їй про справжній стан речей, хоча він їм добре відомий. Тому для дівчинки важливо, щоб люди говорили саме те, про що насправді думають.

Зауважимо, що у повісті Ніни Боден активно застосовуються вербальні засоби візуалізації брехні Мері у спілкуванні. Наприклад, у бесіді з хатньою робітницею бешкетниця каже неправду про своїх батьків: нібито мати поїхала відпочивати, а тато «змушений був поїхати до *Південної Африки* в справах. *Він у Чілі*» [16, с. 10]. Насправді батьки Мері на той час перебували в стані розлучення і займалися влаштування особистого життя, тому віддали доньку під опіку дідуся й тітки. Тож застосована автором географічна невідповідність вказує на неправдиву інформацію, яку повідомляє героїня твору.

Зазвичай Мері намагається продумати власну брехню, що, однак, не завжди можливо. Як зазначає Мирослава-Марія Рибалко, «продуманий наперед, підготований для конкретної ситуації, обман може бути поданий емоційно дуже переконливо. Проте, якщо обставини складаються інакше, ніж дитина того очікувала, і вона потрапляє в непередбачену ситуацію, для якої поведінкова схема не розроблена заздалегідь, з'являється збентеженість, зніченість» [135, с. 95]. У такій ситуації й опиняється Мері, коли, невдовзі після крадіжки шоколаду, випадково знайомиться з Саймоном та його сестрами. Дівчинка не встигає придумати виправдання своєму ганебному вчинку, тому вигадує про своє сирітство і злу тітку, аби лишень від неї відчепилися. На запитання Саймона, чи її тітка бідна, відповідає: «Та ні, не бідна, – *не задумуючись*, сказала Мері. І, помітивши здивований вираз на його [Саймоновому. – С.Б.] обличчі, *покvapливо* додала: – Не думай, що вона [тітка. – С.Б.] морить мене голодом. *Просто вона... вона* не любить мене і через те годує всілякими недоїдками, а вони не завжди смачні.

– А чому вона тебе не любить?

Мері тихо зітхнула. Вона любила вигадувати про себе всілякі небилиці, але їй потрібен був час, щоб обдумати їх як належить, перш ніж донести до людей» [16, с. 32]. Невдалі паузи, коли дівчинка намагається швидко щось вигадати, виокремлено трьома крапками і повтором займенника «вона». У такий спосіб маркується непродумана лінія поведінки Мері, адже дівчинка знаходиться у доволі напруженому емоційному стані (їй соромно перед незнайомим хлопцем за крадіжку). Після того, як Саймон пішов, Мері «почала обмірковувати свою вигадку. Може, вона більше не зустрине Саймона, але коли така зустріч відбудеться, треба мати напоготові *правдоподібну версію*» [16, с. 33]. Тому, аби у Саймона не виникло сумнівів, бешкетниця вирішує наперед підготувати більш-менш правдоподібну брехню про тітку, адже «мовцеві, охопленому хвилюванням, важче дотримуватися наперед спланованої лінії поведінки, ніж людині в нейтральному емоційному стані. Що інтенсивніші емоції, то важче їх приховати, і більша ймовірність тактичних і стратегічних помилок» [135, с. 97].

Невербальні знаки є рівноправними з вербальними, а в емоційних ситуаціях, зокрема, у комунікативній ситуації обману, вони навіть промовистіші [135, с. 95]. На противагу Федькові, який одвів погляд вбік при повідомленні брехні, Мері відводить очі, коли каже те, що насправді думає: що вона не сумує за батьками, бо вони завжди кричали один на одного, сварилися й залишали її саму вдома.

Тяжко переживаючи існуючий стан речей, Мері своєю брехнею іншим людям намагається переконати саму себе, що вона дійсно невинувата, «жахлива дівчинка», тому батьки правильно зробили, покинувши її. У такий спосіб неправда Мері наближається до самообману. За Жан-Полем Сартром, для тих, хто практикує самообман, мова йде про приховування неприємної істини (у випадку з Мері – розлучення батьків, їх байдуже ставлення до неї), або подання істини як приємної омани (Мері вигадує своє сирітство, бо дійсно відчуває себе покинутою батьками). Самообман має структуру брехні, тільки в самообмані людина приховує істину від себе самого [143, с. 84]. Таким чином, брехня Мері, що набуває ознак самообману, посилює драматизм становища дівчинки і поглиблює психологізм у характеротворенні цього персонажа.

Отже, в екзистенційній ситуації правди / неправди, що візуалізується за допомогою вербальних і невербальних маркерів, розкривається складність характеру шибеників драматичного типу, зокрема, проявляється справжня благородна суть персонажа (вирішальний вибір Федька), позначається глибина переживання почуття «вимушеного сирітства» (брехня і самообман Мері).

3.4.2. Мотив втечі

Бешкетництво-як-бунт шибеників драматичного типу відтворюється через їх втечу, що стає варіантом спротиву законам цивілізації, і до якої досліджувані персонажі вдаються у момент найбільшого емоційного напруження. Конфлікт з усталеними правилами цивілізованого суспільства змушує дітей-маргіналів тікати. Цей радикальний вид бунту бешкетників пов'язаний з

утвердженням свободи вибору власного способу життя, адже «свобода є вибір свого буття, але не основа його», як зазначав Жан-Поль Сартр [143, с. 488]. Тож, екзистенційний мотив утечі, як засіб самоізоляції героїв, досліджуємо на матеріалі «Пригод Гекльберрі Фінна» Марка Твена, «Збігло літо» Ніни Боден, «В сутінки» Григора Тютюнника.

Мотив утечі стає сюжетотворчим у повісті Марка Твена уже від початку твору. Геку Фінну, який практично усе життя прожив на вулиці, некомфортно у будинку вдови, де необхідно дотримуватися встановлених правил поведінки і «добрих звичаїв» (не спізнюватися на вечерю, не палити тощо). Хлопцеві з його волелюбною натурою важко перебувати у замкненому просторі («я [Гек. – С.Б.] мало не пропав, сидючи невилазно в хаті» [151, с. 205]), тому він періодично тікає: «Правда, дуже важко було привчатися жити в хаті та спати на ліжку; але ж до настання холодів я таки часом ночами втікав до лісу і спав собі на волі, і то був ніби відпочинок» [151, с. 218].

Однак шибеник відчував дискомфорт не лише через необхідність дотримання встановлених вдовою Дуглас правил. Гек був повсякчас у передчутті якоїсь небезпеки, на що вказували різні прикмети (ненароком розсипана сіль, убитий павук). Саме у цій повісті з'являється батько-п'яниця, який вважає сина за власність, особисту річ, на яку має абсолютне право. У лісовій хатині чоловік тримав Гека біля себе постійно, «так що про втечу й думати було нічого» [151, с. 227]. Ця хатка не стала для хлопця справжнім домом через нелюдську жорстокість власного батька, тому для хлопця єдиним виходом була втеча. Власне, у повісті родина та дім нівелюються письменником як суспільні інституції, адже ані в будинку вдови, ні в хатині батька, Гек не почувався затишно й безпечно, його свободу постійно обмежували дорослі. У творі присутня цілковита реконструкція сім'ї (відтак – цивілізації), тому Марк Твен і протиставляє свого героя суспільству [207, с. 34].

Повість про Гека Фінна є «класичною американською історією втечі від цивілізації», яку втілюють у собі батько-п'яниця, вдова та інші дорослі персонажі, а також застійні містечка з їх обмеженими й жорстокими мешканцями, і яку маленький воло-

цюга повністю заперечує [6, с. 152]. Мотив втечі присутній в обох повістях Марка Твена. Але, якщо у першій повісті «втеча – гра, зав'язка низки пригод, у «Пригодах Гекльберрі Фінна» – це сама Втеча, як бунт і пошук, як перший крок на шляху паломництва» [цит. за: 123, с. 139]. Втеча Гека Фінна від цивілізації є втіленням його вибору свободи для людини («квест задля свободи» за висловом Стефена Реілтона). У поведінці хлопець завжди керується лише власними світоглядними критеріями та цінностями, тому він незіпсований загальноприйнятими суспільним устоями та мораллю цивілізації. Відповідно обирає свободу не лише для себе, а й для Джима.

Гек змушений повсякчас виборювати право особистості на вільне незалежне життя, і ця боротьба ніколи не закінчується. Наприкінці твору, повернувшись у містечко, він продовжує опиратися його примусовій соціалізації: «Мабуть, доведеться мені махнути на індіанську територію раніше за Тома й Джима, бо тітка Селлі наміряється мене всиновити й виховувати. Нема дурних – я вже скуштував того меду. Тепер мене й калачем не принадиш!» [151, с. 478]. Будучи радикальною формою бешкетництва-як-бунту, втеча Гека Фінна унаочнює магістральний конфлікт «шибеник vs цивілізація», розкриває еволюцію характеру персонажа.

На противагу «великій втечі» Гека Фінна, втеча Мері та двох її друзів на невеличкий острів (Ніна Боден «Збігло літо») не набуває таких глобальних територіальних розмірів, однак не менш важлива для дітей саме через відчуття свободи.

Кожен із підлітків по-своєму займає позицію відчуження в існуючій світобудові: Мері – маргінал для своїх батьків, Сем – для своєї родини (через надмірне, як для одинадцятирічного хлопця, відчуття відповідальності, що спричинене статусом старшого брата), африканський хлопчик Крішна – у чужій країні. Та, потрапивши на загублений у хащах острів, вони почуваються однаково вільними, їх стурбованість зникає, адже, за словами Саймона, це чарівне місце, де будь-хто одужує. Саме тут Мері та її друзі можуть бути просто дітьми, бути собою: «І вони бігали, кричали, сміялися, лазили по деревах, купалися в озері. Вони немов подуріли. Мері, наприклад, повисла на дереві вниз головою і

строїла страшні міни, а Крішна сміявся тонким і пронизливим сміхом, схожим на крик птаха. <...> Саймон, який завжди був спокійний і врівноважений, галасував більше за всіх. Він кричав, вищав, стояв на голові, дригаючи ногами, одне слово, поведився так, ніби його тримали під замком і раптом випустили на волю» [16, с. 123]. Втеча дітей від запрограмованого дорослими життя є способом відмежування від світу, можливістю заспокоїтися та відпочити від тих проблем і ситуацій, в яких вони опинилися: «Діти лишень заважають своїм батькам, вважала Мері, а батьки заважають своїм дітям. Їм краще жити окремо одне від одного» [16, с. 126].

Через докори сумління (дівчинка обмовила тітку) бешкетниця вирішує остаточно втекти на острів. Та наприкінці твору Мері вже повертається у справжній Дім, створений любов'ю та опікою її дідуся та тітки, приймає його і дозволяє собі бути його частиною.

Втеча з дому героя оповідання Григора Тютюнника «В сутінки» також, як і втеча Мері, стає засобом відмежування від ситуації, в якій опинилася родина. Наскрізною психологічною темою творчості українського прозаїка є трагічна самотність його героїв [58, с. 30], тому відсутність захисту стає ознакою загубленості у творчості письменника [173, с. 13].

Герой аналізованого оповідання відчуває самотність, розгубленість, беззахисність, адже батько на фронті, а мати байдужа до сина. Для матері важливе лише власне переживання закоханості у чужого чоловіка: «Та ось гнітючу тишу в хаті розплескала пісня. <...> Та пісня морозом пішла у мене по спині, зашкреблася у горлі, бо співала її не мати, а якась чужа красива жінка, котру я чомусь називаю матір'ю. Може, мене й справді піймали в капусті і оддали цій жінці... <...> І оце щодня: кричить, б'ється, а потім плаче або співає отак. Мені обидно і сумно. Хочеться крикнути їй: «Замовч!» – але я боюся...» [160, с. 18]. Хлопчик із ненавистю називає «чужаком» материного коханця, наскрізь бачить його суть самовпевненої людини. Відчуваючи себе глибоко самотнім і обдуреним, хлопець тікає з дому, щоб помститися матері за зраду батька: «– Си-ну-у-у, – долинає здалеку, – ...ин-о-о-

чку... О-о-о... «Тепер кричи скільки влізе», – думаю я і, розігнавшись гарненько, весело ковганкою лечу по льоду» [160, с. 20].

Символічно, що вся любов хлопчика віддана не матері, а саме батькові: «Потім я часто чув від дорослих живуче в ті роки прислів'я: кому війна, а кому мати родна, і завжди, <...> це прислів'я будило в мені жорстоку зненависть до чужака і горду, подитячому ревниву любов до тата. Я тільки трінки-трінечки пам'ятаю тата: вони були великі, і рука в них теж була велика. Вони часто клали ту руку мені на голову, і під нею було тепло й затишно, як під шапкою. Може, тому й зараз, коли я бачу на голівці якогось хлопчика батьківську руку, мені теж хочеться стати маленьким...» [160, с. 21]. На думку Наталії Тульчинської, самотність героя-підлітка у творчості письменника пов'язана зі статусом сироти чи байстрюка, такий собі блудний син, який «асоціативно екстраполюються на образ <...> божественного дитяти-мандрівника, який закорінений у Григора Тютюнника в народну традицію чумацьких мандрів й одночасно пов'язаний із світовим образом «вічного мандрівника». Архетип батька сприяв розкриттю багатоаспектності теми сирітства, втрати хлопчиками-підлітками батьківського начала і його пошуками» [159, с. 7-8]. Так, герой оповідання «В сутінки» вирушає у мандри на пошуки батька, відповідно на пошук батьківського захисту, любові та опіки, щоб у такий спосіб позбутися відчуття самотності та загуленості.

Як і Гек Фінн, і Мері, шибеник оповідання Григора Тютюнника повертається додому через вісімнадцять років. Однак, герой оповідання все ж залишається самотнім, адже не може пробачити свою матір.

Отже, у творах про шибеників драматичного типу мотив втечі є проявом бешкетництва-як-бунту, за допомогою якого маркується самотність героїв та їхнє бажання звільнитися від життєвих негативних ситуацій. Хоча сама втеча персонажів набуває різних розмірів та форм (епічна втеча Гека Фінна від цивілізації, втеча Мері як відпочинок і захист від негараздів, втеча-помста і втеча-пошук героя оповідання «В сутінки»), в усіх трьох випадках бешкетники повертаються додому, і лише для Мері це місце стало повноцінним домом. Таким чином, втеча шибеників моделі

«Гек Фінн» підкреслює передчасне дорослішання дитячих персонажів.

3.4.3. Мотив смерті

У прозі зарубіжних і українських письменників у період *fin de siècle* відтворюються власне екзистенційні мотиви, у тому числі й мотив смерті. Як твердив Мартін Гайдеггер, «смерть ніколи не інцидент, але феномен, що потребує екзистенціального розуміння» [164, с. 240].

Цілком природно, що загальнолітературні тенденції поширилися й на твори про дітей. «Недитяча» тема смерті посилює драматизм, часом і справжній трагізм буття дитини у світі. Мортальний мотив наявний у текстах, де протагоністом виступає шибеник драматичного типу, що простежуємо на матеріалі повісті Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна», повісті Ірмгард Койн «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити», оповідань Володимира Винниченка «Федько-халамидник» і «Кумедія з Костем».

У світі Гвенівського Гека Фінна переважають жорстокість і насилля, з якими шибеник постійно стикається. У перших розділах твору смерть виступає лише як фігура мовлення: «І раптом напав на мене такий смуток, що хоч помирай», «у домі було зараз тихо, неначе всі вмерли», «мертва тиша» [151, с. 207, 237]. Поступово образи і сцени насилля та смерті переходять із фігурального плану в реальний і починають домінувати у розповіді: батько Гека бачить у маренні мерців, Гек із Джимом знаходять мертвого чоловіка у річковому будинку тощо [60, с. 255-256].

Для Гека смерть виявилась засобом відмежування від доколишньої дійсності, з неї починається його втеча від цивілізації. Хлопець інсценує власну загибель, що стає його символічним переродженням. «Лежу собі та й думаю: вони, звичайно, підуть перш за все до берега тим слідом, що його залишив мішок із камінням, і почнуть шукати мій [Геків. – С.Б.] труп у річці. А тоді підуть борошняним слідом до озера й кинуться вздовж річечки, яка з нього витікає, сподіваючись упіймати тих розбійників, що

забили мене та пограбували речі. В річці ж ніхто не стане шукати, адже там і шукати нічого, крім мого трупа. Все те їм швидко надокучить, і вони перестануть про мене й думати. Чудово! Отже, я зможу жити там, де мені заманеться» [151, с. 236]. Ця вигадка Гека з фальшивою смертю суттєво різниться від витівки Гома Соєра, що була лише жартом і мала на меті його уславлення. Натомість, Гек дійсно хоче, аби про його існування всі забули, особливо батько і вдова Дуглас. Смерть дає хлопцеві можливість стати по-справжньому вільним, звільнитися від страху, жити за власними уподобаннями.

Зі смертю стикається й героїня повісті Ірмгард Койн, чи то згадуючи про загиблих пташок і звірят та про померлих на війні братів матері, чи сцену похорону шкільної директриси. Та й сама бешкетниця часто відчуває бажання померти, бо дорослі не розуміють її вчинків, а тому постійно сварять. Свої печалі дівчинка довіряє померлій бабусі, до якої приходиться на цвинтар: «Мені стало сумно, наче я померла. І я побігла на цвинтар. <...> Я хотіла відшукати бабусину могилу, бо бабуся до самої смерті любила мене. Тепер вона вже не живе, її поховали, але вона все одно мене любить» [73, с. 43]. Таким чином, мортальний мотив у творі письменниці відтворюється через рефлексії про смерть (спогади про загибель людей і тварин, бажання померти), що виражають стан самотності героїні повісті.

Якщо у повістях Марка Твена та Ірмгард Койн бешкетники розмірковують та спостерігають за смертю, то в оповіданнях Володимира Винниченка смерть стає розв'язкою конфлікту, виступаючи логічним результатом маргіналізації дитячого персонажа.

Винниченкові герої – Федько і Кость – помирають від хвороби фізичної (обидва через переохолодження) в експліцитному плані, а в імпліцитному – через несумісність із жорстоким світом. Смерть цих персонажів гостріше увиразнює конфлікт між чистою, духовно розвиненою натурою шибеників і нищою, деморалізованою цивілізацією, що переживає кризу свого існування. Загибель Федька і Костя є жертвовною, бо має на меті виявити справжню суть суспільства загалом і кожної людини, зокрема, змусити оточення замислитися над існуючим станом речей, над

моральним застоєм суспільства, над проблемами, які його душуть (нищість, жорстокість, байдужість, аморальність тощо).

Мортальний мотив у досліджуваних оповіданнях увиразнює стан відчуженості та самотності Винниченкових бешкетників. Обидва хлопці займають маргінальну позицію щодо соціуму. Фінал їх протистояння абсурдності світу однаковий – загибель. Так, впродовж усього оповідання «Кумедія з Костем» наголошується на відчутті хлопцем несамовитого жару («рука була страшно гаряча», «худі веснянкуваті щоки його розжеврілись, губи розкрились і він часто облизував їх» [27, с. 290, 295]) і неспокою. Лише по смерті він заспокоюється: «Кость лежав спокійно й нерухомо. Лице суворо витягнулось, під очима лягла кружальцем холодна мертва тінь, губи блідо-сині міцно прилипли до зубів, і зуби злегка виглядали з-за них» [27, с. 302]. На думку Нінель Заверталюк, Кость звільнився від світу, ворожого до нього, й ілюзій смертю [54, с. 416].

Фізична смерть Федька – традиційний фінал розвитку екзистенційного мотиву абсурдності світу [54, с. 417]. Вирішивши йти на кригу, халамидник обрав свій шлях, який у результаті призвів до його смерті: «А через три дні він [Федько. – С.Б.] лежав мертвий. Разів зо два він приходив до пам'яті, питав, чи били Толю, щось бурмотів і знов падав непритомним. А в непритомності когось просив, комусь грозився і все чогось допитувався у Толі» [27, с. 331]. Про спроможність Федька на самопожертву (порятунок Толі на річці, взяття на себе його провини) говорить Іван Денисюк, зазначаючи, що «закатованість невинного й невинного героя, його смерть викликає психічний стрес у читача» [45, с. 256].

Чому Винниченкові бешкетники приречені на смерть? Саме для того, щоби нагадати людству, цивілізації про цінність життя людини, про цінність кожної особистості, тим більше вразливої і беззахисної дитини. Власне, у цьому й полягає суть «драми покараного бешкету» (вислів Ростислава Чопика) шибеників оповідань українського письменника.

Зауважимо, якщо у творах з протагоністами моделі «Том Соєр» наявний мотив свідомої відмови бешкетників від дорослішання, які бажають залишитися у чарівному світі дитинства, то

в прозі про героїв моделі «Гек Фінн» не-дорослішання персонажів уможливується через їх передчасну смерть, щоправда, яка підпорядкована авторському задуму. Уляна Гнідець вважає створений Джеймсом Метью Баррі образ Пітера Пена – хлопчика, який не хотів дорослішати – своєрідною альтернативою зіпсованому дорослому світу. У цьому контексті дослідниця припускає наступне: «Можливо, Володимир Винниченко також не хотів, щоб його улюблений герой дорослішав і через смерть увіковічнив його позитивним юним героєм» [40, с. 577].

Отже, мотив смерті застосовується письменниками задля увиразнення стану самотності та відчуження шибеників драматичного типу. Абсурдність життя дитини-бешкетника в умовах деморалізованої цивілізації спонукає до рефлексій на тему смерті (протагоністи повістей Марка Твена та Ірмгард Койн), а також спричинює трагічний фінал – смерть героїв, що позначена їх жертовністю (Винниченкові Федько і Кость).

3.5. Особливості хронотопу творів про бешкетників драматичного типу

Студювання типології традиційних образів дитини-бешкетника передбачає аналіз часопростору художніх творів для дітей і про дітей, що, зокрема, надає можливості для увиразнення характерних рис драматичного типу досліджуваної традиційної структури.

Буття константної категорії хронотопу в текстах позначається її зв'язком із протагоністом моделі «Гек Фінн», відтак характеризується відмовою від ідилічності, адже ці дитячі персонажі живуть у жорстокому світі, де немає місця чарівності й безпечності дитинства. Власне часопростір аналізованої прози підпорядкований авторській інтенції відтворити реалістичний соціально-історичний час, у якому створюється певна межова ситуація, що оптимально візуалізує складний характер персонажа бешкетника.

Зазначимо, що утопічні тексти є прерогативою творів про *enfant terrible* комічного типу, де модель світу передбачає функ-

ціонування цього типу персонажа в ідилічному часопросторі. Натомість у творах про бешкетників драматичного типу утопічний хронотоп стає *a priori* неможливим, практично нездійсненним у зв'язку з початковою «хворобою» світобудови, що мислиться письменниками як осереддя страждань і смутку.

Нівелювання утопічного часопростору в прозі про бешкетників драматичного типу спричинює інше трактування *топосу дому*, відмінне від його значення в творах із протагоністами моделі «Том Соєр». Якщо для шибеників комічного типу дім виступає осередком ідилічного часу та певним захистом, то для шибеників драматичного типу практично втрачає свою сакральну семантику. Дім стає або місцем переживання персонажем-дитиною негативних емоцій, що провокують його до втечі (Марк Твен «Пригоди Гекльберрі Фінна», Григор Тютюнник «В сутінки»), або лише починає формуватись (Ніна Боден «Збігло літо»), або взагалі відсутній (Володимир Винниченко «Кумедія з Костем»).

У зв'язку із фактичною відмовою від позитивного семантичного навантаження топосу дому в творах про шибеників драматичного типу актуальними стають ті хронотопи – дороги, природи, війни тощо, які віддаляють дитячого персонажа від дому, дистанціюють його від цивілізації.

Хронотоп дороги застосовується з метою створення умов для ініціації шибеників драматичного типу, реалізуючи у такий спосіб метафору «життєвий шлях» (власне «злиття життєвого шляху людини (в його основних переломних моментах) з його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з мандрями» [10, с. 271]). Хронотоп дороги у творах із протагоністом досліджуваного типу активно взаємодіє з мотивом втечі, безпосередньо пов'язаний із ним причинно-наслідковим зв'язком.

Так, базований на мотиві втечі хронотоп дороги у «Пригодах Гекльберрі Фінна» стає структуротвірним, водночас відповідає визначенню Михайла Бахтіна «дорога по своїй рідній країні», зображуючи соціально-історичне різноманіття цієї країни [10, с. 393-394]. Мандри Гека Фінна розпочинаються втечею з Сент-Пітерсберга, який має амбівалентний характер. Якщо у повісті про Тома Соєра це ностальгічне місце, в яке повертаються, то у

творі про Гека Фінна, навпаки, присутня анти-ностальгія, адже повернення в містечко буде означати поразку героя [203, с. 56]. Простір Сент-Пітерсберга та інших містечок уздовж Міссісіпі є конкретним, адекватно відтворюючим буття стандартної провінції США середини ХІХ ст. Конкретність хронотопу дороги, тобто наповненість реальним життєвим значенням і суттєве відношення до долі героя, дозволяє широко розгорнути у ньому побут, однак, сам герой знаходиться поза побутом, лише спостерігаючи його або часом втручаючись у нього як чужорідна сила [10, с. 271]. Тому Гек Фінн виконує функцію спостерігача й оповідача того, що бачить.

Історія Гека є оповіддю про дорогу, що для хлопця стає природним способом існування. Його пліт виступає символом свободи і звільнення від забобонів і жорстокості цивілізації. Подорож річкою відкриває героєві непривабливі реалії країни, роздуми над якими поступово змінюють його погляди на життя – хлопець стає мудрішим, проявляє дорослу поведінку [150, с. 11-12]. Гілтон Обенцінгер вважає, що подорож униз річкою слід трактувати як мандрівку у пекло: Гек Фінн постійно стикається з різними людськими вадами, зі смертю, сам стає приви́дом для Джима і Тома, а наприкінці твору повертається у «цей» світ. Покинувши світ життя-як-моральна-смерть, він отримує справжнє життя та моральну незалежність у своєму рішенні піти у пекло задля визволення Джима [183, с. 405-406].

У повісті Марка Твена хронотоп дороги працює з хронотопом зустрічі, адже зазвичай дорога стає місцем випадкових зустрічей, де в єдиній точці перетинаються просторові та часові шляхи багатьох персонажів [10, с. 392]. Під час своєї подорожі Гек постійно стикається з різними людьми, спостерігає за їх вчинками, що так чи інакше вплинуло на доленосне рішення визволити Джима.

Хронотоп дороги функціонує і в оповіданні Григора Тютюнника «В сутінки» (виступає обрамленням та наслідком зображеної події), реалізуючи вибір життєвого шляху головного героя. Вихід із рідного дому на дорогу з поверненням на батьківщину зазвичай відтворює вікові етапи життя (від юнака до чоловіка), що є фольклорною основою хронотопу дороги [10, с. 271]. Так і

шибеник тікає з дому маленьким хлопчиком, а повертається через вісімнадцять років уже студентом, що увесь цей час мандрував світами у пошуках батькової ласки.

Важливу роль у творах із протагоністом моделі «Гек Фінн» відіграє *хронотоп природи*, засвідчуючи тісний зв'язок із джерелом походження цієї традиційної структури. Бешкетникам важко при звичаїтися до суспільних правил життя, тому вони йдуть у ліси, поля, до річки, що приймають цих дітей такими, якими вони є насправді. Світ природи протиставляється світові цивілізації. Власне у повісті Марка Твена присутня опозиція «цивілізація – природа», що представляє два можливих варіанти буття особистості дитини, але цивілізація, репрезентована так званім домом (вдови, батька) заперечується, а ідеалом визнана саме Природа як осередок свободи.

Природа стає просторовим відповідником характеру шибеника, його поетичної натури, яку оточуючі не розуміють. Таке значення природи простежуємо і в оповіданні Григора Тютюнника «Дивак». У творі зображується захоплення головного героя – Олеся – природою: «Олесь любить зиму. Йому подобається робити перші протопи в заметах, знімати снігові очіпки з кілків у тинах – вони стають тоді голі та сором'язливі, як стрижені допризовники» [160, с. 31]. Для хлопчика сила природи є цілющою, він почуває себе емоційно комфортно у лісі, куди тікає після конфлікту з вчителькою задля відновлення душевних сил: «Там він [Олесь. – С.Б.] блукав до самого вечора. Обмацував холодні пташині гнізда, їв мерзлу калину, доки не набив оскоми. Потім шукав осикові трухляки, ховав за пазуху і, нап'явши пальтечко на голову, дивився: світять чи не світять? У кущах, заплетених осокою, шарудів вітер, попискували миші; а в березі терлись одна об одну вільхи, сповнюючи луг тривожним стогоном» [160, с. 34].

Олесь переживає за кожную живу і неживу частинку природи: не розуміє, чому діти лід псують, адже «він ще молодий», плаче через те, що шука з'їла маленьку рибку тощо. Для хлопчика природа персоніфікується у живу істоту: «Олесь біжить підтюпцем і раптом помічає, що дерева теж біжать, кружляють, ховаються одне за одного, немов у жмурка грають. Олесь зупиня-

ється – і дерева завмирають» [160, с. 35]. Саме через сильну любов до природи, чисту незайману душу хлопчика оточуючі називають його диваком. Тому автор, через інших персонажів, висловлює думку, що такій дитині надалі буде важко жити у світі.

Зазначимо, що пейзажі у творах про шибеників драматичного типу допомагають у розкритті психологічного стану персонажів. Так, в оповіданні Володимира Винниченка «Кумедія з Костем» опис природи відповідає неспокійному душевному стану головного героя: «За лугом далеко-далеко темнів ще бурий ліс, а з-за гори на другий бік виглядали тополі економії. Ворони поодиноці все літали в один бік і крякали над хлопцями. Над воронами у той же бік пливли весняні темно-сталеві хмари. І вітер ставав все холодніший; наближався вечір» [27, с. 290]. В оповіданнях українського письменника хмари, що весь час кудись пливуть, виступають символом мінливості та рухливості світу, а вітер часто постає як тло, що яскраво відтіняє особистість героя [126, с. 15].

До психологічного паралелізму вдається і Ніна Боден у повісті «Збігло літо», де пейзажі увиразнюють зміни настрою бешкетниці Мері, наприклад: стан неспокою і люті («В голові у неї [Мері. – С.Б.] стугоніло, а від холодного повітря ломило зуби» [16, с. 17]), стан захищеності та емоційного спокою («Дні видалися сонячні, безвітряні й такі спекотливі» [16, с. 125]).

У межах хронотопу природи варто виділити локуси ріки і острова, що несуть важливе ідейне навантаження сюжетів творів про шибеників.

Локус ріки має важливе значення у повісті «Пригоди Гекльберрі Фінна» та оповіданні «Федько-халамидник», адже саме річка стає для головних героїв обох творів доленосною.

Річки маркують територіальні межі, тому їх пересічення має символічне значення [189, с. 170]. Велична Міссісіпі є фоном для сюжету повісті Марка Твена, впливає на долю Гека і Джима, звільняючи їх від пут цивілізації. З рікою пов'язаний парадокс твору, адже герої рухаються на плоту в напрямку рабовласницького Півдня, тож виходить, що Міссісіпі штовхала сюжет до трагічного фіналу. Та це увиразнює більш важливий мотив – відданість героїв річці, яка уособлює природу і свободу [60, с. 253].

В оповіданні «Федько-халамидник» річка манила Федька, який був у захопленні від неї: «Тут уже не до балачок – стало видно річку. Поводі ще не було, але яка стала чудна річка! Вся сіра, покопирсана, ряба. <...> Ух, гарно!..» [27, с. 317]. Значну увагу автор приділив саме опису ріки, що відтворюється крізь сприйняття Федька: «Зблизька річка здавалась ще чуднішою. Видно було, як помалу, тяжко йшла крига. Лід тріщав, лускався, крижини лізли одна на одну, чисто було схоже на те, як женуть великий гурт волів. Вся сіра маса худоби сунеться помалу, але деколи один віл вилізе на другого і тоді в тому місці починається гармидер, воли залізають один на одного, стоять, крутяться, аж поки ті, що почали гармидер, не проштовхнуться наперед. <...> А річка все суне і суне вперед. Крижини з мокрим рипом труться одна об одну. Вони такі поважні та старі, аж жовті. Звідки вони припливли сюди? І куди попливуть? От сісти б на одну з них і їхати на ній десь далеко-далеко. Кругом другі крижини, їх треба одпихати, щоб не лізли на цю, а то як налізуть, то потоплять. Добре, як встигнеш перестрибнути на другу, а як шубовснеш у воду. А вода, ух, чорна, глибока та холодна, аж пищить» [27, с. 318-319].

Слід вказати на різницю в описах походу по кризі Федька і Толі, що увиразнює граничну відмінність їх характерів. Федько йшов упевнено, тому витівка закінчилася благополучно («така маленька комашинка, а як вона ловко, безстрашно обдурювала величезні шматки льоду, що з тріском лізли на неї, немов збирались розчавити нахабне живе створіння» [27, с. 323]). Натомість для Толі ситуація стала небезпечною: «Толя опинився сам серед страшних, холодних крижин, які всі ворушилились, лізли одна на одну, тріщали, крутились. <...> Толя розтервся: хотів бігти назад, але не можна – перед ним ціла смуга води. А ззаду суне величезна скеля льоду. Вона наче спеціально хоче налізти на Толю, так весь час напірає на його кригу» [27, с. 325]. Таким чином, через локус ріки візуалізувалися хоробрість і завзятість Федька та боягузливість Толі.

Локус острова функціонує у повістях Марка Твена і Ніни Боден як місце свободи, до якої прагнуть бешкетники Гек Фінн і Мері. Острів Джексона став прихистком для Гека, з нього розпочинаються його мандри Америкою, тут він зустрічає й свого

майбутнього друга і напарника по пригодах – Джима. Острів Джексона – символ свободи і відмежування від цивілізації.

У повісті Ніни Боден перебування на загубленому у хащах острові стало найщасливішими днями для Мері та її друзів: «І веселе життя тривало. Дні видавалися сонячні, безвітряні й такі спекотливі, що роса встигала висохнути ще до сніданку. Перший день на острові, другий, третій... Через тиждень Мері загубила їм лік. Здавалося, дні збігали, як біжить крізь пальці пісок» [16, с. 125]. Острів – це протилежність до самотньої лондонської квартири Мері, де «їй важко було влітку всидіти <...>, коли нічого робити й нікуди піти» [16, с. 126]. Природа розглядається у творі як регулятор взаємин дівчинки з оточуючим світом, як умовний миротворець у конфлікті особистості героїні з правилами цивілізації.

Острів, де діти влаштувалися, став їхнім сховком. Мері порівнює його із замком: «Щоранку, коли вона приходила сюди, легко подолавши місток, їй здавалося, що вона входить у замок. Озеро – то ніби рів, наповнений водою, а грот – головна вежа замку. <...> Та й взагалі тут, на острові, все багато краще, ніж будь-де. Коли ввечері Мері поверталася додому, їй здавалося, що з кольорового фільму вона переходить у чорно-білий...» [16, с. 131-132]. Хоча дівчинка змушена кожного вечора повертатися до будинку дідуся, аби не викликати у дорослих підозр, острів все рівно стає для неї місцем релаксації та відновлення душевного здоров'я.

Окремої уваги вимагає студія *хронотопу війни*, зокрема, у творах Ірмгард Койн та Григора Тютюнника. У повісті німецької письменниці («Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити») дія відбувається в Кельні під час Першої світової війни, а в оповіданнях українського прозаїка («В сутінки», «Сито, сито») – в умовному українському селі під час Другої світової війни. Значимо, що у творах обох митців візія навколишньої дійсності переломлюється крізь призму сприйняття її дитиною-бешкетником як гомодієгетичного наратора. Тому історичні події, що мають місце у цей складний час, відтворюються опосередковано, натомість більшої ваги набуває атмосфера воєнної доби, в якій проходить дитинство шибеників.

Головна героїня повісті Ірмгард Койн чинить свій бешкет у межах простору Кельна. Попри те, що саме місто зображене як «острівець безпеки», у тексті повсякчас зринають описи життя мешканців в умовах війни, відтворюються пануючі у суспільстві умонастрої. Зокрема, роздумам дівчинки про війну присвячено один із розділів твору, в якому вона пише листа німецькому імператору з проханням закінчити війну: «Я пишу кайзерові, що розмовляла з багатьма дуже розумними дорослими людьми, і всі вони вважають, що мир значно кращий за війну, яка триває вже надто довго, і взагалі війна – це свинство, і йому як кайзерові буде цікаво все це знати, адже він мусить постійно сидіти у своєму палаці й урядувати, а я можу всюди бігати і слухати, що люди говорять» [73, с. 61]. Пацифістський світогляд героїні увиразнюється за допомогою ретроспекції (спогади про довоєнні часи, коли батько вільно пересувався світом і привозив подарунки) та проспекції (висловлення надії, що для матері наступлять радісні дні, бо «вона хоче, щоб закінчилася війна, яка триває майже чотири роки і якій ще кінця-краю не видно. Мама плаче, бо всі її брати загинули на війні» [73, с. 62], а також сподівання, що по закінченні війни не потрібно буде стояти в черзі за улюбленим мармеладом).

Через рецепцію довоколишнього світу героїнею авторка зображає складний психологічний стан людей, які опинилися у ситуації виживання в умовах воєнного часу. Цій меті підпорядкована і розповідь дівчинки події, свідком якої вона стала на приміському вокзалі (епізод поїздки з батьками в село для обміну керосину на харчі): «О п'ятій годині ранку на вокзал ішли, щоб їхати на роботу, робітники і робітниці. Люди з жовтими й зеленими обличчями і з таким самим волоссям працюють на військових заводах, там вони поступово стають такими. <...> Ніхто не розмовляв. Можливо, всі боялися темного лісу і розбійників, що жили в ньому. Якась бабуся, маленька, мов кролик, весь час спотикалася: вона несла мішок, більший за її спину. Тато хотів їй допомогти, але бабуся загарчала, як собака, і злякано кинулася бігти. <...> Всі стояли зігнувшись і виглядали сумними. Блищали чорні колії. Почав накрапати дощ. Та нам уже все було байдуже. Підійшов жандарм, гудзики на ньому світилися. Наче злякавшись

його, відразу посилися дощ. Голосно розмовляючи, жандарм вихопив у маленької жінки мішок і витрусив із нього все. По камінню, мов сірі миші, застрибали картоплини, а між ними, блиснувши на світлі, розбилося яйце. Жінка зіщулилася, наче мокриця, яка боїться, що її схоплять руками, і стала ще меншою. Всі остовпіли. А потім хтось кинув: «Зрештою, цей чиновник тільки виконує свій обов'язок». Здавалося, ми спимо, і все це нам сниться. Я ненавиджу жандармів і не хочу виконувати ніяких обов'язків. Дідусь, що стояв біля мене, вийняв із кишені свою кістляву скарлючену руку і простягнув за картоплинами – вони були далеко, і рука хапала повітря, а потім він сховав її до кишені, і рука в нього тремтіла» [73, с. 64-65].

Бешкетницю повісті оточують люди, які в той чи інший спосіб зіткнулися з війною, притім для дівчинки немає різниці свій або чужий, адже її ціннісний пріоритет – кожне людське життя. З однаковим співчуттям до важкої долі людини вона розповідає і про поранених у госпіталі, і про сусіда, який втратив на війні руки, і про полоненого солдата, який перекопував город біля готелю: «Спочатку я боялася, бо полонений – ворог. Але він спокійно сидів на камені, поклавши руки на лопату, очі його були втомлені і байдужі, підборіддя сіре, на обличчі ністілечки веселого, і взагалі весь він виглядав дуже сумним. <...> Полонений хотів додому, напевне хотів додому. Він цього не казав, та йому неодмінно хотілося додому. Адже він із якоїсь іншої країни» [73, с. 69]. Дівчинка хоче, щоб війна закінчилася, щоб усі люди і звірі були живими: «Але ведмідь уже помер. Йому не давали м'яса, – у цьому винна війна. Мені хочеться, щоб був мир, мені хочеться, щоб ведмідь ожив, я хочу, щоб ведмідь знову жив» [73, с. 73].

Довгоочікуваний кінець війни сприймається дорослими двояко: вони водночас відчують жаль, що їхня країна програла, та радість, що все закінчилось й нікого більше не уб'ють. Сама ж героїня повісті вважає за везіння, що настав мир, адже тепер дорослим не до дітей, тому про її бешкет із класним журналом батьки не дізнаються. До окупаційних військ дівчинка ставиться з дитячою безпосередністю («Англіїці вже не вороги, бо настав мир, і в нас є тепер і масло, і м'ясо, і крашанки з марципана, і

зайці з шоколаду» [73, с. 95]), навіть дружить із шотландцем, який пригощає її помаранчами.

Таким чином, світоглядні позиції німецької письменниці-пацифістки виражаються через ставлення до дійсності героїні її повісті, від імені якої й ведеться розповідь. Цінність людського життя беззаперечно є пріоритетом в оцінці дівчиною подій. Варто зазначити, хоча дитинство героїні проходить у буремні часи, це не заважає їй бешкетувати, а отже, бути собою.

В оповіданнях Григора Тютюнника, як і в творі німецької авторки, нарація ведеться від першої особи, від імені дитини-шибеника, що демонструє ідеологічно незаангажоване дитяче сприйняття дійсності. В обох досліджуваних творах («В сутінки», «Сито, сито») дія відбувається у воєнному селі, відтак параметри моделі світу «вибудовуються на протиставленні авторського ідеалу гармонійного, гуманного світу й реального, абсурдного, фальшивого, жорстокого, лицемірного, що вмотивовує дисгармонію особистості з навколишнім світом, її самотність, відчуженість, незахищеність, покинутість» [159, с. 7].

Категорія часу відіграє важливу роль у вказаних творах, у межах якої відбувається кульмінаційний перелом у світогляді шибеників, що спонукає їх до несподіваних вчинків. Зокрема, в оповіданні «В сутінки» головним героєм-оповідачем вказується конкретний час події: «Це сталося в сорок другому році. Зима. Кура» [160, с. 17]. У цей період хлопець й переживає межову ситуацію образи на матір за подружню зраду, яка у результаті призводить до втечі з дому та пошуків батька на фронті. Назва твору має символічне значення, адже саме у вечірню пору герой перебуває на вершині емоційного напруження, увиразнюється його психічний стан.

У творі український прозаїк вдається до ретроспекції задля відтворення стану самотності й суму головного героя: «Отак було й того вечора. Я пам'ятаю його в усіх подробицях, він не раз уже вставав перед моїми очима і не раз снівся за ці вісімнадцять років без матері, без ласки, без поради – вісімнадцять років з чужими людьми, часто дуже хорошими, але чужими...» [160, с. 17]. Через спогади у свідомості хлопчика опозиційними постають батько-фронтвик та «чужак», коханець матері, який зостався у ти-

лу. Саме через зображення ситуації війни автор поглиблює драматизм самотності дитини-шибеника.

Атмосферою війни просякнуте й оповідання «Сито, сито», в якому описується ворожіння матері головного героя сусідкам на долю їхніх чоловіків та синів на фронті. Результат ворожіння у руках шибеника Ілька, який через особисту образу може зробити так, що випаде смерть, як-от: «Краще б на мене дивилися [про сусідку. – С.Б.], бо я, як схочу, так і зроблю: схочу – і випаде, що дядько Дмитро живі, а схочу – і випаде що їх немає! Он учора приходила ворожити баба Шльопчиха, так я й зробив, що їхнього зятя немає... Ото щоб знали, як мене з луки проганяти! Рвав колись на їхній луці квасець, а вони побачили й прогнали... Так я їм учора й зробив!» [160, с. 73]. Та зрозумівши свою відповідальність за надію чи безнадію нещасних жінок, хлопець відчуває тягар війни у житті кожної людини, адже і його батько знаходиться на межі між життям і смертю. Це змушує головного героя, шибеника Ілька, переосмислити свої вчинки, обрати за пріоритет надію на щасливе майбутнє.

Отже, хронотоп війни у творах Ірмгард Койн і Григора Тютюнника допомагає оптимально відтворити світогляд шибеників, де пріоритет полягає у цінності кожного людського життя. Психоемоційний стан головних героїв творів обох письменників відтворюється за допомогою гомодієгетичної нарації та застосованого в його межах прийому ретроспекції. Ознакою часопростору в повісті німецької авторки стають описи життя воєнного Кельна, відповідно візуалізується пацифістська позиція головної героїні. Натомість, завдяки хронотопу війни в оповіданнях українського прозаїка уможливується створення межової ситуації, в якій опиняються персонажі-діти.

Як зауважував Михайло Бахтін, у літературі провідним, первинним у хронотопі є час [10, с. 235]. У творах Володимира Винниченка й Григора Тютюнника більше уваги зосереджено саме на часі, ніж на просторі. Просторовий фактор звужено й обмежено, оскільки дія твориться у замкненому колі, де на тлі статично окресленого простору вирують пристрасті дитячих душ [105, с. 41]. Символічного значення у творах обох українських митців набувають пори року і час доби. Якщо у Григора Тютюн-

ника улюбленим сезоном стає зима, у Володимира Винниченка – весна. Прикметно, що смерть головних героїв оповідань «Федько-халамидник» і «Кумедія з Костем» відбулася навесні, коли все навкруги оживає. У такому випадку трагізм ситуації зростає, бо дитина, яка тільки починає жити, помирає через хворобу фізичну і духовну. Розв'язка обох оповідань відбувається впродовж трьох-чотирьох днів, а наприкінці цього терміну настає смерть шибеників: «На четвертий день увечері Кость почав дуже хрипіти, стогнати й пручатись на всі боки, ніби хтось насів йому на груди та душив» [27, с. 301]; «А через три дні він лежав мертвий. <...> На четвертий день Федька ховали» [27, с. 331]. Винниченкові шибеники своєю жертвною смертю, що стається навесні, змушують реципієнтів переосмислити життєві цінності.

Отже, хронотоп творів про шибеників драматичного типу позбавлений ідилічності, натомість він створює умови для функціонування екзистенційних мотивів. Звідси специфічними стають саме хронотопи дороги, природи та війни, за допомогою яких візуалізується маргіналізація шибеника драматичного типу.

РОЗДІЛ 4. «ПЛАНЕТА БЕШКЕТНИКІВ»: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Традиційний образ бешкетника виявляє свою достатню продуктивність у літературі для дітей і про дітей. У попередніх розділах монографії досліджуваний персонаж розглядався на матеріалі художніх творів насамперед реалістичного плану, де створений авторами світ віддзеркалював позалітературну реальність, тому налагоджувалася відповідна комунікація між твором (тобто інтенцією автора) і реципієнтом (включно із ситуацією подвійної адресації). Шибеники ставали не лише об'єктами зображення, а й інструментом задля висловлення письменниками власного світогляду (наприклад, пацифістська позиція Ірмгард Койн виражена через мисле-мовленнєву діяльність її героїні-вигівниці).

Проте, бешкетники розширюють кордони свого світу і впливу, виходячи у простори інших видів мистецтв, передусім кінематографу й анімації. Враховуючи такі «наполеонівські» плани шибеників, у четвертому розділі увагу зосереджуємо на вивченні цього героя крізь призму інтермедіальності.

Поставивши перед собою таке завдання, при аналізі традиційного образу бешкетника варто застосувати комплексний підхід, зокрема зі зміщенням у бік міжмистецьких і культуральних студій, адже «ТСО мають не лише літературний, а й міжмистецький характер. Одні з них мігрують із літератури у візуальні та аудіо-мистецтва, театр, скульптуру, а інші, навпаки, приходять з історії та легендарних версій, з образотворчого мистецтва» [22, с. 164, 167]. Власне, спробуємо визначити вектори таких «міграцій» образу бешкетника.

Сфера діяльності порівняльного літературознавства охоплює не лише питання взаємодії різних національних літератур, а

й цікавиться точками дотику літератури з іншими видами мистецтва. Цей напрям досліджень має багато прихильників серед компаративістів, що посилаються на вже класичне й часто цитоване визначення Генрі Г. Ремака, де літературна компаративістика – це «порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також <...> з іншими сферами людської експресії» [134, с. 44-45], тобто мистецтвом, філософією, історією, соціальними науками, релігією тощо. Таке зіставлення можливе за умови, що має «системний характер і що література порівнюється із самостійною, когерентною дисципліною» [134, с. 49].

Серед усіх сфер людського знання науковців насамперед цікавить взаємодія літератури, як мистецтва слова, з іншими видами мистецтва. Тож, популярності набуває інтермедіальний напрямок досліджень, де інтермедіальність – це «а) внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; б) взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури» [22, с. 297]. Особливої ваги набуває вивчення міжмистецької взаємодії у сучасному культурному просторі, позначеному постійними процесами дифузії та асиміляції ідей, тем, сюжетів, героїв, стилістики та їх практичного втілення у творах мистецтва.

Студії дитячої літератури не залишаються осторонь таких наукових тенденцій. Наразі на арену літературознавства виходять інтермедіальні дослідження, що розглядають тексти для дітей у зв'язку з іншими видами мистецтва, зокрема актуальні й при аналізі традиційного образу дитини-бешкетника.

Емер О'Саллівен зазначає, що вивчення різних культурних кодів (у візуальних мистецтвах, танці, музиці, театрі тощо) завжди було предметом компаративістики. Притім дитяча література і культура більш марковано відзначаються своєю інтермедіальністю, ніж доросла література. На думку науковця, цікавий предмет для досліджень становлять взаємозв'язки між різними медіа, наприклад, між сюжетами і персонажами, які первісно з'явилися у тексті й були адаптовані у велику кількість різних медіа. Такими формами можуть бути кіноінтерпретації, аудіоадаптації, створені за текстами творів іграшки і товари вжитку (як-от, виставкові персонажі улюблених книжок, що зроблені з

тканини і порцеляни), комп'ютерні програми тощо. Сюди відносяться і книги-за-фільмами або телесеріалами. Інтермедіальність у студіях дитячої літератури існує поза відношенням до форм і результатів змін між медіа у коментуванні та критиці шляхів, якими нові медіа трактуються у текстах для дітей як на тематичному, так і на формальному й естетичному рівнях. Тож, феномен мультимедії репрезентує новий виклик для досліджень дитячої літератури [201, с. 196].

Ульріх Вайсшайн зауважує, що взаємозв'язок між мистецтвами цікавий для компаративістів тоді, коли «один із порівнюваних об'єктів чи одна з ланок ряду є літературними». Вчений наголошує, що важливо простежити не тільки присутність у текстах художніх творів інших видів мистецтв, а й самої літератури в них, оскільки зв'язок має бути взаємообумовленим, двовекторним [24, с. 407]. Тобто література водночас виступає реципієнтом і донором, що впливає на інші медіа.

Тож, коли мова йде про студії традиційного образу дитини-бешкетника, варто здійснити його аналіз не лише в межах художньої літератури, а й простежити його транспортацію у медіапросторі, насамперед у кінематографі (принагідно й телепроекти) та анімацію.

На думку Дмитра Наливайка, в художніх стилях повсякчас виникає система взаємодій між мистецтвами, певна ієрархія, що зумовлюється місцем і роллю того чи іншого мистецтва на різних етапах художнього процесу. Ті мистецтва, які очолюють ієрархії, не тільки визначають їхній лад, а й впливають на інші мистецтва, активізуючи в них близькі їм тенденції і структури художнього мислення та творчості, до прикладу: вплив живопису на художню культуру Ренесансу й бароко, літератури на інші мистецтва доби реалізму [103, с. 7-8]. Що стосується двадцятого століття і, тим більше, двадцять першого, то найвпливовішими у культурі стають кіно, телебачення й інші візуальні мистецтва, а також розважальна музика [22, с. 289].

Саме кінематограф і анімація мають той набір інструментів, що взмозі якнайповніше відтворити динаміку образу бешкетника, оскільки для цього персонажа дія і рух понад усе. Зауважимо, що кіно-, теле- й анімаційні проекти здебільшого експлікують

образ шибеника комічного типу, позаяк він продукує насамперед розвагу (поєднання комічного й авантюрного), що уможливорює ескапізм пересічного реципієнта від буденності, а відтак передбачає і можливий комерційний успіх для творців медіапродукту (подібно до друку серій книжок про шибеників видавництвами).

При аналізі функціонування образу *enfant terrible* у згаданих вище мистецтвах зосереджуємося на «сценарії, сюжетній канві та різних способах, за допомогою яких література транспонується в аудіо- та відео продукт, тоді як суто технічні питання мають бути залишені для професійних кінематографістів» [25, с. 378]. Здійснюючи такі міждисциплінарні заходи, на думку Ульріха Вайсштайна, теми слід обирати обдумано, визначати їх точно і вузько, повинна бути спільна риса, яка пов'язує порівнювані об'єкти [25, с. 385-386]. У нашому випадку дитячу літературу і кінематографічні та анімаційні твори об'єднує спільний персонаж – бешкетник.

Складно назвати усі художні твори про шибеників, ще важче перелічити усі повнометражні фільми, телесеріали та мультиплікацію з цим персонажем. Пропонований сучасною культурою матеріал у цілому охопити проблематично, тому залучаємо до прикладу яскраві, водночас відомі широкому загалу зразки.

На нашу думку, можливими шляхами входження та подальшого функціонування образу бешкетника у кіномистецтві та анімації є:

- **екранізація** класичних (проза О.Генрі, Астрід Ліндгрєн, Марка Твена, Всеволода Нестайка та інших) і сучасних (септологія про Гаррі Поттера Джоан Кетлінг Ролінг, серія книжок Франчески Саймон) творів дитячої літератури, притім здебільшого створюють фільми про бешкетників комічного типу ніж драматичного (найуспішнішим у цьому питанні стали хіба «Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена). Тут можлива видозміна сюжету і хронотопу відомих творів, нове їх прочитання, використання зооантропоморфних персонажів, що насамперед стосується анімації (радянський мультфільм «Чортеня з пухнастим хвостом»), однак характеристика головного героя в цілому повинна залишатися відповідною художньому тексту;

- **осучаснення / переформатування** із втручанням і зміною прототексту, який надає лише героїв та накреслює лінію взаємовідносин між ними, що може зазнати сильної трансформації. Це певний перехідний етап: екранізація відомих персонажів у створеному оригінальному кінотворі. Приклад – російський мультсеріал «Маша і Ведмідь»;
- кіно-, теле- і анімаційні фільми на **оригінальні сюжети з новими героями**, що репрезентують тип бешкетника (польський мультесеріал «Льолек і Болек», радянсько-російський кіножурнал «Єралаш», американські кінострічки «Один вдома», «Жахлива дитина», «Денніс-мучитель», телесеріал «Малкольм у центрі уваги» тощо).

Варто зауважити, що хронологія появи кінотворів про бешкетників від екранізації через трансформацію до створення оригінальних сюжетів / героїв не обов'язково мусить бути дотримана. Та ця етапність загалом важлива, адже демонструє напрями, якими досліджуваний традиційний образ мігрував і почав жити у кіномистецтві, водночас є подібною до стадій становлення цього ТСО в літературі.

Екранізації є найбільш розповсюдженим шляхом «міграції» традиційного образу бешкетника з літератури у кінематограф, стає ніби містком між цими двома видами мистецтва. Розглянемо декілька яскравих екранізацій одного твору – оповідання О.Генрі «Вождь червоношкірих», зокрема радянську у триптиху «Ділові люди» (1962, режисер – Леонід Гайдай), американську «Викрадення Вождя червоношкірих» (1998, режисер – Боб Кларк), анімаційну «Чортеня з пухнастим хвостом» (1985, режисер – Анатолій Резніков).

Екранізація – це «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)» [цит. за: 83, с. 28-29]. І завжди це один з можливих варіантів, одна з режисерських версій, натомість текст є інваріантом, він первинний. Вивчення специфічних засобів творення художньої образності (літературного твору та його кіноверсії) варто здійснювати через зіставлення однакових епізодів у тексті й фільмі, досліджуючи струк-

туру образу й засоби його творення, через розуміння їх функцій і доцільності в різних мистецтвах [132, с. 191].

Жодна з вище згаданих екранізацій оповідання О.Генрі не схожа на іншу, оскільки будь-яка кіноверсія «передбачає певну (іноді суттєву) трансформацію художнього змісту першоджерела, адже втілює інтенції сценариста й режисера, сформовані в процесі суб'єктивної рецепції літературного твору. Ступінь такої трансформації зростає у випадку, коли між його появою та створенням його кіноверсії наявна значна часова дистанція» [83, с. 29]. Відомий твір (1910) американського письменника знаходиться на доволі значному часовому відрізку від його екранізацій Гайдаєм (1962), Кларком (1998) і Резніковим (1985), окрім того кожен з режисерів по-своєму підійшов до процесу перекодування оповідання на мову кіно.

Найближче і найповніше до оригіналу текст оповідання відтворено у радянській екранізації – триптиху «Ділові люди» знакового режисера Леоніда Гайдая, стрічка якого визнана класикою кінематографу СРСР. Власне третя історія знята за мотивами оповідання «Вождь червоношкірих». По суті сценарій фільму не відходить від сюжету твору, проте адекватно доповнює його засобами кіномистецтва. Чи не єдиною зміною в екранізації є відмова від розказування історії наратором Семом (роль виконав Георгій Віцин), тому коментарі оповідача відійшли у сферу його діалогів з Біллом (Олексій Смірнов). У такий спосіб глядачеві запропонований об'єктивніший погляд на події, ніж читачеві, та це аж ніяк не зменшує комізм ситуації, заручниками якої стали безталанні викрадачі.

Стрічка немає передісторій, а відразу вводить реципієнтів у сюжет, як і в самому оповіданні. Цікавий прийом використав режисер, коли на початку фільму двома епізодами показав наявність фізичної сили у Білла, в якій той не сумнівався, що, звісно, посилило комічність його безсилля у боротьбі з малим бешкетником.

Образ Джонні Дорсета (Сергій Тихонов) у кінофільмі Гайдая, напевно, найколотніший з усіх існуючих екранізацій твору, і добре співвідноситься зі своїм літературним прототипом. Тішить те, що хоча фільм й чорно-білий, та на обличчі хлопця чі-

тко видно безліч ластовиння – характерної і потужної риси портрету шибеника в оповіданні. Від самого погляду на хуліганський вираз обличчя Джонні (тут оператором використані крупні плани) стає трохи лячно за фізичне здоров'я дорослих викрадачів. І чим більше спостерігаємо за тим, як потерпає від хлопця Білл, то вже й за душевне починаємо непокоїтися. Здорованя Білла відверто шкода, настільки йому дісталось від малого нещастя. Співчуття до чоловіка посилюється й тим, що на екрані він виглядає добряком завдяки акторському амплуа Олексія Смірнова.

Знайомство з Джонні, як і у тексті твору, починається з показу його бешкету: хлопчина кидає каміння у кішку на паркані. І з цього моменту витівки і фокуси шибеника не припинялися й до останніх хвилин фільму. Зображенню бешкету Джонні приділено значну увагу, чому підпорядковані фірмові прийоми кінокомедій Гайдая. Використані такі візуальні ефекти, що відтворюють динаміку дитячого персонажа, якого представлено у постійній біганині та балакучості. Так, Джонні, за яким женеться Білл, тричі оббігає скелю, потім осідлає містера Дрісколла й скаче ним до «застави», граючись у розвідників тощо. У цих епізодах застосований прийом прискорення зміни кадрів, декілька разів крупним планом показані ноги героїв, підібрано відповідний звуковий ряд. Цікаво візуалізовано тривожний сон Сема, в якому за ним женеться з метою зажарити на вогнищі з десяток (дорослих!) Вождів червоношкірих, якими керує малий Джонні. Про численні відверті побиття Білла хлопцем й говорити годі.

Тож, Леонід Гайдай у своїй екранізації оповідання О.Генрі намагався якнайповніше відтворити оригінал засобами кіномистецтва, адже «притаманна реципієнту-інтерпретатору суб'єктивність творчого бачення, на якому неминуче позначається духовна атмосфера сучасної доби, поєднується із суто об'єктивними вимогами адаптації літературного матеріалу до специфіки художньої мови ігрового кіно» [83, с. 29]. Заслугою радянського режисера саме у відтворенні образу шибеника Джонні слід вважати влучний вибір актора на цю роль, а також застосування відповідних засобів кіномистецтва задля увиразнення динамічності та бешкетної природи персонажа американського прозаїка.

Природно, що свої кіноверсії оповідання мають й земляки О.Генрі. Американська екранізація 1998 року «Викрадення Вождя червоношкірих» («The Ransom of Red Chief») режисера Боба Кларка дещо відрізняється від попередніх класичних насамперед трансформацією тексту оригіналу, тому й обрана для аналізу.

Хронологічні рамки цієї повнометражної стрічки, що триває півтори години, дозволили режисерові відійти від прототексту, розширити його. Те, що відрізняє американську екранізацію від радянської, це показ ідилічного (з першого погляду) містечка, в якому відбуватиметься дія, його охайних вулиць і красивих будівель, достатньо розвиненої інфраструктури і, звісно, його добропорядних мешканців. Такий прийом не лише охарактеризовує місце історії, але й слугує подальшому комічному ефектові, коли на сцені з'являється шибеник Енді Дорсет (так у фільмі названо героя оповідання – Джонні) і сполохує цю ідилію.

Оповідь у кінострічці ведеться від імені шерифа міста. Зміна наратора (в оповіданні це викрадач Сем) повертає кут зору на бешкетника, відповідно уможлиблюється зображення власне містечка і того, як воно потерпало від витівок хлопця, натомість в оповіданні про це можемо тільки здогадуватися з поради Дорсета-батька викрадачам у листі («Приходьте краще вночі, бо сусіди думають, що він пропав, і я не можу нести відповідальності за те, що вони зроблять з кожним, хто приведе Джонні додому» [112, с. 612]).

На початку фільму показано Сема і Білла, двох шахраїв-невдах, які знаходяться на розпутті, яким чином швидко і легко роздобути необхідну для майбутньої справи суму грошей. І тут їм на очі потрапляє заможна і поважна у місті родина Дорсетів (батько, мати і син), що приїхала власним екіпажем до центру. Оповідач-шериф зазначає, що у батьків немає часу для виховання свого сина, тому за ним фактично ніхто не стежить. Перші епізоди з хлопцем відразу вводять його у бешкетництво: він лякає коней, і вершники падають у грязюку. Потім Енді йде «погуляти» головною вулицею міста, і всі дорослі буквально врозсип тікають від нього, аби тільки не розмовляти з малим (про це говорить й оповідач). Зауважимо, що впродовж усієї стрічки наголошується на балакучості героя – одній з головних рис його літе-

ратурного прототипу. В очах бешкетника відчитуємо нестримне бажання щось утнути, а в його руках помічаємо рогатку, якою хлопчина не проміне скористатися. Наперед зазначимо, що все місто раділо з новини про викрадення малого Дорсета, а жінки молилися і дякували Всевишньому за цю чудову вістку.

Цікаво, що зловмисники мають змогу побачити свою майбутню жертву в дії ще до викрадення. Та їхня увага повністю зосереджена на багатому батькові, а хлопця помічають лише як об'єкт швидкої наживи. Це спосіб створення комізму, адже за свою неухважність викрадачі дорого заплатять, бо шибеник не дасть їм спокою.

Окрім зображення бешкету головного героя в межах міста, особлива увага приділена стосункам у родині хлопця, чого не було у тексті оповідання і в екранізації Гайдая. Будинок поважного містера Дорсета – найкрасивіший і найбільший у місті, розкішно мебльований і просторий. Усе це свідчить про високий соціальний статус родини, який всіма силами підтримує мати Енді. Тому й свого сина намагається виховати цивілізованим маленьким дорослим, що загалом їй не вдається, бо хлопця цікавлять тільки ігри, а не нудне розучування музичних творів на фортепіано. Крім малого шибеника, жінка виховує ще й свого чоловіка (батьки у цій кіноверсії молоді), до речі, який до одруження був схожий на свого сина. Старший Дорсет із сумом зазначає, що тоді його життя було веселим, а тепер – нудне, бо дружина має на меті зробити з нього з сином правильних в усіх аспектах представників заможного класу. Здається, батько задрить Енді, який може собі дозволити безпосередню поведінку. Одне із завдань стрічки – показати намагання містера Дорсета звільнитися від умовностей свого класу, повернутися до свого безтурботного дитинства, тому саме він й рятує свого сина, притім чудернацьки перевдягнувшись і розігравши фарс. Додамо, що у порятунку беруть участь і Сем з Біллом, які допомагають спіймати дійсно небезпечних в'язнів-утікачів, відтак стають почесними мешканцями міста і друзями родини Дорсетів. Це також суттєва зміна сюжету твору О.Генрі.

Що справді залишається незмінним від оригіналу, так це бешкетник Енді (Джонні) Дорсет, який зображений справжньою

катастрофою для мешканців міста і викрадачів, і в його характеристиці також акцентується на динаміці рухів і мовлення, гіперболізації його фізичної сили. Однак, якщо порівняти з екранним Джонні-хуліганом режисера Гайдая, то образ Джонні-Енді режисера Кларка трохи полегшений: герой просто надміру активна дитина із вольовим характером, яку не розуміють передусім рідні (у кінці стрічки ця проблема вирішується).

Зазнало трансформації оповідання О.Генрі й у анімаційній екранізації 1985 року «Чортеня з пухнастим хвостом» Анатолія Резнікова. Герої твору письменника стали зооантропоморфними персонажами: хлопчик-бешкетник Джонні Дорсет перетворився на руде (!) кошеня, яке безжалісно знущалося над двома дорослими собаками¹. Такий підхід до екранізації цілком допустимий і, навіть, бажаний для мультиплікації, яка розрахована передусім на дитячу аудиторію. Не зважаючи на героїв-тварин, мультфільм загалом співвідноситься з текстом оповідання, який осучаснено (з'являються іграшки-роботи, ракета на Місяць тощо), і за допомогою прийомів мультиплікації створює відповідні комічні ефекти.

На думку Олени Колесник, «комічне є для анімації надзвичайно характерним», та «оцінка конкретного твору повинна виходити з того, в якому жанрі він знятий і які завдання ставлять перед собою його автори» [74, с. 247]. Мультфільм Резнікова виступає пародією на оповідання американського прозаїка та його кіноекранізації, притім у ньому вказане першоджерело: коли собаки-викрадачі відводять малого шибеника батькові-коту, той дарує їм на згадку книгу О.Генрі «Вождь червоношкірих», яка знята крупним планом (у такий спосіб маркується джерело, що надає і комічного ефекту подіям). Якщо придивитися, то портрети намальованих зловмисників подібні до героїв фільму Гайдая: Сем – худорлявий та менший на зріст, а Білл є повною його протилежністю – високий і міцної статури. Рудий бешкетник з хвостом відтворює характеристику протагоніста оповідання, а візуа-

¹ Принагідно зазначимо, що відтворення персонажів класики художньої літератури у вигляді зооантропоморфних образів досить характерне для радянської анімації, згадати хоча б пародійного «Пес у чоботях» (1981, режисер – Єфим Гамбург), де мушкетери Олександра Дюма стали собаками, а кардинал і його гвардійці – котами.

льно (динаміка рухів, міміка) схожий на героя Гайдая. Бешкетництво котеня над зловмисниками досить жорстоке, гіперболізоване, наприклад: підкладання під гриб динаміту, підпал сірниками лап собаки-Білла, заміна м'яча на каміння тощо. Не випадково, що на початку мультику котеня власноруч виправляє назву на паркані з «Котеня з пухнастим хвостом» (очікуване щось миле, приємне) на «Чортеня з пухнастим хвостом» (висловлені сподівання знищені самим героєм).

Як зазначав Богдан Дземидок, «пародіювання зводиться до наслідування оригіналу з одночасним перебільшенням його характерних рис, з гіперболізацією, підчас до абсурду. Пародія може бути успішною тільки тоді, коли той, хто її сприймає, добре знайомий з оригіналом» [48, с. 68]. Тож, окрім оповідання О.Генрі, у мультфільмі присутня пародія і на книжки про виховання: аби відволікти Білла-собаку, Джонні-кошеня показує йому книжку «Виховання дитини» (автори – режисер і сценарист «Чортеня...»), що у результаті стає зібранням ідей для бешкету малюго.

Кінцівка анімаційного твору відмінна від першоджерела: відвівши сина батькові, викрадачі-собаки тікають і залізають до кузова вантажівки, якою, на їхнє нещастя, кермує кошеня. Хоча один з героїв і зазначає, що «це – кінець», фінал залишається відкритим, адже бешкетник від них не відчепиться (зображується рух удалечінь вантажівки зі зловмисниками – жертвами рудого «чортеня»). Таким чином, цілком можливо створити сіквел про подальші пригоди і бешкетництво Джонні-кошеня.

Отже, аналіз трьох екранізацій оповідання О.Генрі «Вождь червоношкірих» засвідчує популярність персонажа бешкетника у кіномистецтві. Як бачимо, американська версія дійсно знята за мотивами твору, адже переакцентує і доповнює сюжет, натомість радянська від тексту оригіналу не відходить. В анімаційному фільмі сюжет першоджерела зазнав незначних змін відповідно до вимог цього виду мистецтва (герої стають тваринами) і жанру пародії. Тож, екранізація оповідання може бути трансформованою або близькою до тексту, та у будь-якому випадку протагоніст Джонні завжди залишається бешкетником, витівки якого є центром уваги для реципієнтів кінотвору.

Іншим способом уведення бешкетника в анімацію та кіномистецтво є **осучаснення / переформатування** художніх творів із свідомим і вмотивованим втручанням у текст. Такі кіно- і мультфільми засновані на відомих літературних або фольклорних творах та їх героях, однак можуть суттєво трансформувати їх характеристику, сюжети, конфлікти, проблематику тощо. Незмінним залишиться тип персонажа-шибеника з його авантюрними і комічними домінантами. Найяскравіший приклад переформатування героя літературного / фольклорного першоджерела у сучасній анімації – це, безсумнівно, невгамовна Маша з надпопулярного російського мультсеріалу «Маша і Ведмідь» (транслюється з 2009 року).

В основу мультсеріалу покладено відому фольклорну казку, що зазнала суттєвих змін: «Проект «Маша і Ведмідь» – це нове прочитання улюбленої російської народної дитячої казки про Машу і Ведмеда, сюжет і персонажі якої знайомі кожній дитині, але їх характери і взаємовідносини змінилися – не Маша боїться Ведмеда, скоріше він боїться ускладнень у своєму житті»¹.

Дійсно, від тексту казки залишилися хіба лише головні герої та місце дії – будиночок Ведмеда у лісі. По суті, це база, на якій створено зовсім новий сюжет, куди вміщено персонажів із трансформованою характеристикою.

В образі бешкетниці Маші поєднано два прототипи. Перший – фольклорний – це Машенька з російської казки «Маша і ведмідь». Другий – реальний – маленька непосидюча дівчинка, яку автор серіалу Олег Кузовков колись побачив на кримському пляжі². Власне, в образі анімаційної Маші відбулося накладання на запозичений казковий персонаж характеру і темпераменту гіперактивної дитини, що повсякчас зустрічається у реальному житті.

Своєю поведінкою Маша подібна до літературного Емілія з Льоненберги. Обидва рухливі («я такая заводная» каже про себе дівчинка) та балакучі, виражають живе зацікавлення усім довкола. Обидва малі за віком (5-6 років), відповідно їх бешкет неусві-

¹ Офіційний сайт проекту «Маша і Ведмідь»: <http://www.mashabear.ru>

² За матеріалами сайту <http://multonline.su/stati/masha-i-medved/178-istoriya-sozdaniya-multseriala-masha-i-medved.html>.

домлений, є проявом холерико-сангвіністичного типу темпераменту, тому вони просто мають кудись подіти свою невичерпну енергію. Саме від цієї гіперболізованої енергетики Маші усі лісові мешканці й тікають. Хоча її вчинки не несуть злого помислу, однак повсякчас обертаються бідою для інших персонажів, особливо Мішки (виконує роль дорослого), який від неї потерпає. Логіка діяльності Маші цілком зрозуміла, адже вона виконує належну їй, як бешкетниці, функцію подразника світоустрою. Саме ця дівчинка привнесла у спокійне життя відставного працівника цирку веселощі, непередбачуваність і динаміку життя.

Цікаво, що аудиторія мультсеріалу поділилася приблизно навпіл: одні глядачі обожають Машу, інші – відверто засуджують її за витівки над Мішкою. Другу групу представляють насамперед дорослі, які мають досвід радянської анімації, що здебільшого була зорієнтована на дітей, тому тяжіла до повчальності та зворушливості, відтак «мультфільми розглядалися скоріше як засіб виховання, ніж розважання». Однак, зауважує Олена Колесник, «при сучасній переорієнтації на комерційний успіх, який залежить, перш за все, від молодіжної [й дитячої. – С.Б.] аудиторії, виявилось, що поєднати ідейність та захопливість <...> не так просто» [74, с. 245]. Та творцям проекту вдалося знайти свою формулу успіху і створити якісний медіапродукт, поклавши в його основу домінанту розважальності з підтекстовим, тобто ненав'язливим, вихованням (популяризація родинних цінностей, розвиток кращих якостей особистості).

Мультсеріал «Маша і Ведмідь» є комедійним, адже такі короткометражні стрічки «практично завжди розраховані на дітей, і тому максимально насичені комізмом» [74, с. 240]. Комізм, який насамперед залежить від персонажа-бешкетника, уможливило створення продовжень про пригоди улюбленого героя. Так, за задумом авторів мало бути тільки 16 серій, проте з ростом популярності проекту кількість його частин збільшилась до 36. Цілком ймовірно, що ця цифра не є остаточною. Окрім того, з часом був запущений спін-офф¹ мультсеріалу – проект «Машині каз-

¹ Спін-офф (або сайдсторі, побічний твір, відгалужений сюжет) – це художні твори (книга, фільм, комп'ютерна гра, комікс тощо), головними героями яких є персонажі, які раніше вже

ки», в якому героїня розповідає відомі казки на свій лад, подекуди додаючи і змінюючи сюжети. Обов'язковий елемент структури кожної серії – прикінцева мораль від бешкетниці.

Популярності медіапроєкту «Маша і Ведмідь», окрім власне персонажа-шибеника, сприяє і створення офіційного сайту, за допомогою якого можна придбати різноманітну продукцію за мотивами мультфільму: м'які іграшки, розвивальні, спортивні та комп'ютерні ігри, книжки і розмальовки та інші товари з портретами героїв (ранці, зошити, годинники, меблі тощо).

Таким чином, стремління до відродження популярності мультіплікації спонукало творців проєкту «Маша і Ведмідь» до трансформації відомого першоджерела, зокрема, надання головній героїні нової характеристики образу *enfant terrible*, відповідно сюжет мультсеріалу базується на витівках дівчинки. Такий підхід уможливив і комерційний успіх, не менш важливий на сучасному етапі розвитку анімації, що підтримується створенням тематичної продукції за мотивами мультику. Тож, бешкетниця Маша вийшла за межі телевізійні у сферу побуту споживачів цього медіапродукту, що засвідчує високий рівень продуктивності досліджуваного типу персонажа.

Третім шляхом функціонування образу дитини-бешкетника у просторі кіномистецтва стає створення фільмів та серіалів з **оригінальними сюжетами** (без літературного першоджерела) і **цілковито новими героями**, які, однак, представляють тип шибеника. Наразі це один з провідних і популярних способів зображення образу *enfant terrible* у сучасному кіномистецтві.

Найбільшого розповсюдження цей напрям отримав у американському кіновиробництві. Основними жанрами, де протагоністами виступають бешкетники, стали ситком (для телесеріалів) та сімейні комедії (для повнометражних стрічок, часто зі сівкелами). Для ілюстрації назвемо бодай найвідоміші фільми та серіали, які транслювалися й в Україні. Це сімейні комедії «Жахлива дитина», «Денніс-мучитель», «Один вдома» з усіма їх продовженнями, телесеріал «Малкольм у центрі уваги» тощо.

фігурували у вихідному творі з тематично іншим сюжетом, часом є паралельними до першоджерела історіями (за матеріалами Вікіпедії).

«Один вдома» (1990, режисер – Кріс Коламбус) – всесвітньо відомий фільм, найбільш наочний приклад комедії на оригінальний сюжет, притім в якій дотримані основні акценти твору з протагоністом бешкетником. Малого Кевіна (роль виконав Маколей Калкін) у родині зовсім не розуміють, постійно сварять за бешкет. Та сам хлопець розумніший, винахідливіший, надійніший за будь-кого з дорослих. Усі ці риси проявляються, коли він випадково залишається один вдома на різдвяні свята, змушений захищати свій дім від двох крадіїв. До речі, тут (та в інших фільмах з подібним сюжетом) відчутне відлуння «Вождя червоношкірих» О.Генрі: зі зловмисниками може впоратися тільки бешкетник. Така сюжетна лінія виявилася досить дієвою для створення продовжень стрічки «Один вдома», хоча лише першу і другу частини визнано шедеврами жанру кінокомедій. Три наступні сіквели є лише тьмяним відблиском слави попередніх частин, та все ж засвідчують орієнтацію творців стрічок на можливий високий глядацький (відповідно і комерційний) попит, якщо комедія зосереджена на героєві-бешкетникові та його героїчних подвигах у боротьбі зі зловмисниками.

Оригінальні кінотвори про *enfant terrible* зняті й у країнах Європи. Тут варто згадати не тільки про кінофільми, а й про телевізійні проекти. Знаковим і, навіть, культовим у цьому сенсі став радянсько-російський дитячий гумористичний кіножурнал «Єралаш» (виходить з 1974 року, художній керівник – Борис Грачевський), де кожний випуск складається з трьох кумедних історій, що трапляються з героями-дітьми. Переважно ними є бешкетники, які й стають об'єктами сміху для інших персонажів і глядачів, однак, гумор завжди доброзичливий і позитивний, трохи повчальний. Досить часто роль шибеників грають руді діти, що посилює комізм історій. Уже майже 40 років виходить кіножурнал, і, поки його герої щось витівають, виходитиме й надалі.

В анімації також зустрічаємо оригінальні твори з досліджуваним типом дитячого персонажа. Наприклад, відомий польський мультсеріал «Болек і Льолек» («Bolek i Lolek», виходить з 1964, автор – Владислав Негребецький) також заснований на бешкеті двох хлопчаків. Льолек і Болек мали реальних прототипів

– синів режисера. Це підтверджує думку, що шибеники – не лише вигадка письменників, а реальні діти, які потім стають збірними образами у творах мистецтва. Польські анімаційні герої подібні за своїми характеристиками до літературних персонажів Миколи Носова: є тандемом, якому не сидиться на одному місці, тому хлопці постійно шукають собі пригод.

Українська мультиплікація також створила свого героя – це Петрик П'яточкін з мультфільму «Як Петрик П'яточкін слоників рахував» (1984, автор сценарію – Наталія Гузеева). Петрик – типовий представник світу бешкетників-дошкільнят. Він динамічний у рухах і мовленні, є лідером у дитячому соціумі: вся дошкільна група бігає слідом за ним. Саме тому шибеник – головний біль для виховательки, яка не може підрахувати своїх вихованців. Основною портретною деталлю є руде волосся. Творець Петрика – Наталія Гузеева – в одному з інтерв'ю міркувала над образом свого героя: «Але чому Петрик П'яточкін? Я цього хлопчину відразу побачила: руде волосся, кирпатий, з великими очима, гучний і непосидючий! Я відразу знала його ім'я!»¹. Тож, Петрика можна вважати гідним репрезентантом образу *enfant terrible* в українській анімації.

Отже, кінонаративи продовжують справу дитячої літератури, пропагуючи світ бешкетників. У кіно-, теле- та анімаційних екранізаціях або стрічках на оригінальні сюжети, не дивлячись на те, якою мірою кіновиробництво втрутилося у першоджерело, у будь-якому випадку двигуном мистецького твору виступає образ шибеника. Притім використовується переважно комічний тип бешкетника, оскільки саме він завдяки домінантам комічного й авантюрного спроможний на чисельні продовження (що засвідчує і література), відповідно збільшується вірогідність подальших зустрічей глядачів із улюбленим героєм.

Проведений аналіз шляхів «міграцій» традиційного образу бешкетника у просторі кінематографії й анімації не є вичерпним і вимагає подальших студій у цьому напрямку, водночас засвідчує високий рівень зацікавленості цим персонажем з позицій різних мистецьких дискурсів.

¹ Інтерв'ю з Наталією Гузеевою дивіться тут: <http://www.segodnya.ua/life/interview/natalja-huzeeva-moeho-kapitoshku-predckazala-hadalka.html>

ПІСЛЯМОВА

Література для дітей і про дітей пропонує багатий матеріал для досліджень сучасними літературознавчими галузями, у тому числі й компаративістикою. У контексті розбудови порівняльних студій художньої прози для дітей і про дітей ваги набуває ґрунтовне вивчення традиційного образу дитини-бешкетника, репрезентанта яскравого світу дитинства на сторінках творів.

Основними критеріям традиційності вищевказаного образу стали наявність власної інтерпретаційної традиції та впізнаваність із боку реципієнта. Українська та зарубіжна дитячі літератури мають національних персонажів-шибеників, що спонукає до таксономії цих літературних явищ, тобто побудови типології традиційних образів дитини-бешкетника.

В основі запропонованої типології традиційних структур лежить дихотомія естетичних категорій «комічне – трагічне» («смішне – серйозне»), що визначає дві структуротвірні диференційні ознаки – перевага комічного або драматичного первнів у творенні образу бешкетника. Спираючись на результати аналізу певного корпусу художніх творів про *enfant terrible* реалістичного плану, засвідчуємо факт функціонування двох типів традиційних образів шибеника – комічний (або модель «Том Соєр») і драматичний (або модель «Гек Фінн»). Групування елементів в обох моделях відбувається через відповідність домінантам **бешкетництво-як-розвага** для комічного типу та **бешкетництво-як-бунт** для драматичного. На цій підставі також обрано номінацію моделей традиційних структур, в якій використано імена дитячих персонажів повістей Марка Твена – Том Соєр і Гек Фінн. Наймення героїв спеціально введені у лапки з метою акцентування на відповідному типові персонажа – комічному (модель «Том Соєр») і драматичному (модель «Гек Фінн»), а не на їх національних представниках – Твенівських шибениках.

Кожна з означених моделей має власне джерело походження, що пояснює буття тих чи інших рис у традиційних образах дитини-бешкетника. Комічний тип шибеника коріниться у міфологічному Трікстерові та його фольклорних і літературних наступниках (фігури крутія, блазня і дурня), і в процесі еволюції

набуває національних ознак. Зокрема, передумовою буття шибеників в українській дитячій літературі стали «низькі» персонажі (простаки, дурні, хитруни тощо) побутових казок, анекдотів, вертепної драми тощо. Деякі аспекти трікстерської природи (наприклад, герої водночас є суб'єктами і об'єктами сміху, їх мета – задоволення власних бажань) властиві традиційному образу бешкетника моделі «Том Соєр», тому впливають на його характеротворення у літературі для дітей і про дітей.

Генезою драматичного типу шибеника є епічний герой, особливо у період його «чудесного» дитинства, коли він представлений в образі зневаженої дитини (сироти, молодшого брата, пасербиці тощо). На становлення цієї моделі також вплинув національний чинник. Зокрема, для української фольклорної традиції характерна ідеалізація знедаленої дитини (сироти, пасербиці тощо), що пізніше відтворилася у трактуванні персонажа моделі «Гек Фінн» в українській літературі для дітей і про дітей. Певні риси епічного героя (діалектика високого і низького, маргіальність, тісний зв'язок із природою тощо) з часом стають притаманними шибеникам драматичного типу.

Означені моделі проаналізовані на матеріалі творів української і зарубіжної літератури для дітей і про дітей за такими аспектами: комічний і драматичний первні у трактуванні образу; національний характер героїв; антропологічний або психологічний аспект у портретуванні; діяльність персонажа у контексті проблеми «шибеник vs суспільство / цивілізація»; специфіка сюжету та хронотопу в творах про бешкетників визначених типів.

Провідну роль у творенні традиційного образу шибеника моделі «Том Соєр» відіграє категорія комічного, що має універсальний (трікстерські ознаки) та національний характер (етнічні особливості трактування образу). Твенівський Том Соєр і Нестайкові «тореадори», будучи національними представниками одного типу, все ж демонструють етнічну специфіку комічної традиції. Перший виявляє сатиричне характеротворення, а другі – гумористичне.

Перевага комічного первня вплинула і на особливості портретування персонажів моделі «Том Соєр», в якому переважає антропологізм (фотографічні елементи опису волосся, одягу,

стилю мовлення, фізичної активності та сили, а також тематика їжі), що дає підстави для типізації (віднесення до комічного типу), а також генетично споріднює українських та зарубіжних бешкетників із власною генезою.

Діяльність персонажа моделі «Том Соєр» у контексті проблеми «шибеник vs суспільство» вирішується завдяки поведінковій лінії бешкетництво-як-розвага. Відповідно протистояння двох світів – дитячого і дорослого – відбувається через гру, фантазування, витівки головних героїв творів українських і зарубіжних письменників.

Особливості сюжету та хронотопу в творах також підпорядковані комічному типу шибеника. Відповідно у творах функціонують два провідні види сюжетів – пригоди героя або героїв і комічна ситуація, а також ідилічний і карнавалізований хронотопи.

Українська дитяча література значно менше експлікує традиційний образ бешкетника комічного типу (без урахувань творів кінця ХХ – початку ХХІ ст.), порівняно із зарубіжною, що пов'язано із її перебуванням під владою суспільних запитів і довготривалим пануванням дидактизму, якому шибеник *a priori* не відповідав. Одним із тих творів, що зміг опиратися реаліям, стала трилогія Всеволода Нестайка, в якій відбулося творення образів шибеників без надмірного дидактичного нашарування.

У прозі про бешкетників моделі «Гек Фінн» домінантами виступають трагікомічний та драматичні первні, що позначаються як на характеротворенні персонажів, так і на особливостях сюжетно-фабульної структури творів. Особливістю трактування традиційного образу шибеника драматичного типу в українській літературі для дітей і про дітей стає власне драматизм, що засвідчує творчість Володимира Винниченка і Григора Тютюнника.

Зіставлення портретування шибеників оповідань Володимира Винниченка і повісті Ніни Боден засвідчує, що у портретах персонажів моделі «Гек Фінн» перевага надається психологічному аспекту, який сприяє увиразненню психоемоційних станів героїв.

Константною позицією шибеників драматичного типу стає бешкетництво-як-бунт, яке проявляється у маргінальності героїв:

аутсайдерство шибеників творів зарубіжних митців (Марка Твена, Ірмгард Койн, Ніни Боден), дивацтво дитячих персонажів українських прозаїків (Володимира Винниченка, Григора Тютюнника). Ця поведінкова модель виражається в екзистенційних мотивах правди / неправди («Федько-халамидник» Володимира Винниченка, «Збігло літо» Ніни Боден), втечі (повісті Марка Твена і Ніни Боден, «В сутінки» Григора Тютюнника) та смерті (твори Винниченка, Койн, Твена), за допомогою яких вирішується магістральна проблема прози про *enfant terrible* – «шибеник vs цивілізація». Маргінальність шибеників драматичного типу продукує відповідні хронотопи дороги, природи, війни, що віддаляють героїв від цивілізації.

В українській літературі для дітей і про дітей переважає введення традиційних образів саме бешкетників драматичного типу, ніж комічного, що пояснюється тенденцією тяжіння української літератури загалом до трагічного модусу.

Аналіз реалістичної прози для дітей і про дітей засвідчує той факт, що для творів про шибеників комічного типу основною функцією, поряд з власне естетичною, стає гедоністична. Насолода, задоволення від процесу читання стали підставою визначення головним персонажем бешкетника моделі «Том Соєр». Цей тип традиційного образу використовують переважно інтенційно дитячі письменники (Астрід Ліндгрєн, Всеволод Нестайко, Франческа Саймон та інші) саме з огляду на гедоністичну функцію, тому їхні твори призначені насамперед для дітей. Натомість твори про бешкетників драматичного типу передбачають подвійного адресата – дорослого і дитину (твори Ніни Боден, Володимира Винниченка, Ірмгард Койн, Григора Тютюнника), адже акцентовані авторами проблеми переважно виходять за рамки дитячої літератури, як-от: буття / небуття дитини в деморалізованому суспільстві, тема війни і рабства, нівелювання свободи особистості дитини тощо.

Твори про персонажів моделі «Том Соєр» більше тяжіють до наступних продовжень / сіквелів, створення серій саме через комічний тип традиційного образу бешкетника (трилогія про Васюківських тореадорів Всеволода Нестайка, твори про Пеппі Довганчоку і Емілія із Льоненберги Астрід Ліндгрєн, серії книжок

про Жахливого Генрі Франчески Саймон, менш відомі продовження повісті «Пригоди Тома Соєра» Марка Твена – «Том Соєр за кордоном», «Том Соєр – сищик» тощо). Персонаж цього типу стає тією «об'єднуючою детермінантою» (вислів Анатолія Нямцу), навколо якої створюється ланцюжок комічних епізодів, що може продовжуватися безкінечно.

У прозі про бешкетників драматичного типу можливість продовжень фактично відсутня власне через особливості функціонування цього типу традиційного образу, а саме: домінанти трагікомічного і драматичного первнів у трактуванні образів, посилення конфлікту між особистістю персонажів і довкіллям, відтак напруженість сюжетних колізій, фіналом яких може стати смерть героїв.

Утримуючи стійкі позиції у літературі для дітей і про дітей, шибеники, як справжні «наполеони світу дитячої літератури», поступово, але впевнено, завойовують й інші мистецькі території. Зустрічаємо їх у кінематографі та анімації, де ці персонажі є не менш популярними серед глядацької аудиторії, ніж серед читачької. Тож, студіювання цієї традиційної структури є досить перспективним й у контексті інтермедіальності.

Бешкетники рухаються без зупину, чимдуж носяться сторінками художніх творів, змітаючи усі прояви нудного буденного життя, привносячи хаос і зміни у розміреність дорослого світоустрою, притім не надто обтяжуються роздумами над правильністю / неправильністю своїх вчинків. Усі ті Томи Соєри й Вожді Червоношкірих, Пеппі Довгапанчохи й Емілі, Федьки-халамидники й «тореадори» просто не можуть всидіти бодай хвилинку на одному місці. Це не властиво їх натурі. Та у цьому шарм і перевага цих *perpetuum mobile*, хіба не так?...

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Герой / С. Абрамович // Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 118-119.
2. Алексіюк М. Традиції В. Стефаника у творах Григора Тютюнника / М. Алексіюк // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. II. – Одеса, 1991. – С. 9-10.
3. Арзамасцева И. Н. Детская литература : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 576 с.
4. Багмут І. Щасливий день суворовця Криничного. Господарі Охотських гір : [повіді для серед. шк. віку] / І. Багмут. – К. : Веселка, 1980. – 311 с. – (Шкільна бібліотека)
5. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Б. Бакула ; [пер. з польс. С. Яковенко] // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 50-58.
6. Балдицын П. В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы / П. В. Балдицын. – М. : Изд-во «ВК», 2004. – 300 с.
7. Баркова А. Л. Четыре поколения эпических героев / А. Л. Баркова // Человек. – 1996. – № 6. – С. 41-51.
8. Баркова А. Л. Четыре поколения эпических героев / А. Л. Баркова // Человек. – 1997. – № 1. – С. 57-69.
9. Батаршев А. В. Темперамент и характер : Психологическая диагностика / А. В. Батаршев. – М. : Изд-во «ВЛАДОС-ПРЕСС», 2001. – 336 с.
10. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : «Художественная литература», 1975. – 504 с.
11. Бергсон А. Смех / А. Бергсон ; [предисл. и примеч. И. С. Вдовиной]. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.

12. Библиографические разыскания. Тайна Чарльза Дикенса / [сост. Е. Ю. Гениева, Б. М. Парчевская ; отв. ред. Е. Ю. Гениева]. – М. : Книжная палата, 1990. – 536 с.
13. Білецький Д. М., Ступак Ю. П. Українська дитяча література : посібник для педагогічних інститутів, педучилищ / Д. М. Білецький, Ю. П. Ступак. – К. : Рад. шк., 1963. – 235 с.
14. Білоус П. В. Історія української літератури XI-XVIII ст. : навч. посіб. для студ. вузів / П. В. Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 424 с. (Альма-матер)
15. Боброва М. Н. Марк Твен. Очерк творчества / М. Н. Боброва. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1962. – 503 с.
16. Боден Н. Збігло літо [повість для серед. шк. віку] / Н. Боден ; [пер. з англ. Д. К. Грицюка ; мал. В. В. Кузьменка]. – К. : Веселка, 1991. – 173 с. ; іл.
17. Бодик О. П. Тема дитини у творчості українських письменників кінця XIX – початку XX ст. / О. П. Бодик // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. – Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – Вип. XIII : Лінгвістика і літературознавство. – С. 178-185.
18. Борев Ю. О комическом / Ю. Борев. – М. : Гос. изд-во «Искусство», 1957. – 232 с.
19. Борев Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.
20. Бостан Гр. Героїчний епос / Гр. Бостан // Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 119-120.
21. Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. Зарубежная литература в детском и юношеском чтении / Е. Брандис. – М. : Просвещение, 1965. – 311 с.
22. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
23. Будугай О. Аксиологічні та жанрові параметри пригодницько-шкільної повісті для дітей 1960-1980-х років : монографія. – Переяслав-Хмельницький : ПП «СКД», 2009. – 160 с.

24. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики : сфера компаративістики? / У. Вайсштайн : [пер. з нім. О. Кобзар] // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 393-410.
25. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / У. Вайсштайн : [пер. з англ. О. Дубініна] // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 373-391.
26. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
27. Винниченко В. Намисто : оповідання [для мол. та сер. шк. віку] / В. Винниченко [упоряд. Й. Й. Брояк ; передм. С. А. Крижанівського ; худ. Л. В. Ільчинська]. – К. : Веселка, 1989. – 380 с. ; іл.
28. Вишневська О. Реальність і фантастика в польській та українській літературних казках ХХ століття (на матеріалі казок Я. Корчака та О. Іваненко) / О. Вишневська // Волинь філологічна : текст і контекст. Українська і польська література для дітей та юнацтва : зб. наук. пр. – Вип. 3 / упор. Т. П. Левчук. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – С. 128-135.
29. Возняк М. С. Історія української літератури : навч. вид. [у 2 кн.] / М. С. Возняк. – 2-ге вид., випр. – Кн. 2. – Львів : Світ, 1994. – 560 с.
30. Волков А. Традиційні сюжети та образи (нариси теорії ТСО) / А. Волков // А. Волков, П. Рихло, О. Бойченко. Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи. – (бібліотека тижневика) Зарубіжна література. – Чернівці – Київ, 1998. – № 25-28 (89-92). – С. 3-14.
31. Волков А. Традиційні сюжети та образи (ТСО) / А. Волков // Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за

- ред. А. Волкова. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 572-574.
32. Волков А. Традиційні сюжети та образи / А. Волков // Літературознавча компаративістика : навч. посіб. / ред. Р. Т. Гром'як, упоряд. : Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2002. – С. 181-216.
33. Гаврилов Д. К определению Трикстера и его значимости в социо-культурной реальности / Д. Гаврилов // Философия и социальная динамика XXI века : проблемы и перспективы : Всерос. науч. конф. 15 мая 2006 г. [материалы]. – Омск : СИБИТ, ИПЭК, СРШБ (колледж), 2006. – С. 359-368.
34. Гаврилов Д. Трикстер в период социо-культурных преобразований : Диоген, Уленшпигель, Насреддин / Д. Гаврилов // Experimentum-2005 : сб. науч. ст. философ. ф-та МГУ / под ред. Е. Н. Моцелкова. – М. : Изд-во «Социально-политическая мысль», 2006. – С. 166-178.
35. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; [за наук. ред. О. Галича]. – 4-те вид., стереотип. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.
36. Гамбург Л. Страна чудес Алисы и Гарри Поттера. Приглашение в английскую детскую литературу / Л. Гамбург. – К. : «Радуга», «Саммит-Книга», 2012. – 208 с., илл.
37. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1971. – 463 с.
38. Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. О. Володимир Винниченко : Життя, Діяльність, Творчість : навч. посіб. для студ.-філол. / О. Д. Гнідан, Л. О. Дем'янівська. – К. : «Четверта хвиля», 1996. – 256 с.
39. Гнідець У. Література для дітей та юнацтва як самобутній естетичний феномен / У. Гнідець // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2009. – № 10. – С. 62-64.
40. Гнідець У. Література для дітей та юнацтва. Компаративний аспект / У. Гнідець // Літературознавчі студії. – Вип. 26. – К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2010. – С. 574-579.

41. Гнідець У. Література для юнацтва: простота і складність наративного дискурсу (на прикладі роману «Маргаритко, моя квітко» Крістіне Нестлінгер) / У. Гнідець // Слово і час. – 2012. – № 10. – С. 36-41.
42. Гнідець У. Передмова / У. Гнідець // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Вип. 1. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – С. 7-9.
43. Гнідець У. С. Специфіка комунікації в літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі сучасної німецькомовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04. «Література зарубіжних країн» / У. С. Гнідець. – Сімферополь, 2008. – 20 с.
44. Двинская В. Т. Из истории хрестоматийных детских персонажей немецкой литературы XIX века / В. Т. Двинская // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. / Л. Н. Колесова (отв. ред.) ; Петрозавод. гос. ун-т. – 10 изд. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2001. – С. 210-213.
45. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
46. Детская литература : учебник / Е. Е. Зубарева, В. К. Сигов, В. А. Скрипкина и др.; под ред. Е. Е. Зубаревой. – М. : Высш. шк., 2004. – 551 с.
47. Дефо Д. Робинзон Крузо [роман] / Д. Дефо : [пер. с англ. М. А. Шишмаревой ; предисл. Р. С. Белоусова]. – Одесса : Маяк, 1985. – 296 с. – (Школьная библиотека)
48. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок : [пер. с польск.]. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
49. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста [роман] / Ч. Диккенс ; [пер. с англ. А. Кривцовой]. – М. : Худож. лит., 1986. – 335 с.
50. Діти і соціум : Особливості соціалізації дітей дошкільного та молодшого шкільного віку : монографія / А. М. Богуш, Л. О. Варяниця, Н. В. Гавриш, С. М. Курінна, І. П. Печенко ; наук. ред. А. М. Богуш ; за заг. ред. Н. В. Гавриш. – Луганськ : Альма-матер, 2006. – 368 с.

51. Додерер К. Детская литература как предмет исследования / К. Додерер // Детская литература. – 1987. – № 8. – С. 43-45.
52. Додерер К. Миссисипи Марка Твена, или Река-учитель / К. Додерер // Детская литература. – 1995. – № 1-2. – С. 42-44.
53. Долгушева О. В. Типологія комічного в художній прозі І. С. Нечуя-Левицького і Марка Твена : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.05 / Долгушева Ольга Валеріївна. – К., 2000. – 159 с.
54. Заверталюк Н. Екзистенційна проблематика оповідань В. Винниченка для дітей і про дітей / Н. Заверталюк // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / від. ред. В. А. Зарва. – Вип. XX. Лінгвістика і літературознавство. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. – С. 412-418.
55. Зарубежная детская литература : учеб. для студ. библиотеч. фак. ин-в кул-ры / сост. И. С. Чернявская. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1982. – 559 с.
56. Зарубежная литература для детей и юношества : учеб. для ин-тов культуры [в 2 ч.]. – Ч. 2. / Н. П. Банникова, Л. Ю. Брауде, Т. Д. Венедиктова и др. ; под ред. Н. К. Мещерковой, И. С. Чернявской. – М. : Просвещение, 1989. – 271 с.
57. Захарченко О. Трансформація образу дурня : від казки до п'єси / О. Захарченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 32. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – С. 154-160.
58. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятиництва / Н. Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26-42.
59. Зубрицька М. Топос маргінальності в культурній і літературній антропології / М. Зубрицька // Studia Methodologica. – Випуск 31. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – С. 6-10.
60. История литературы США / [ред. кол. Я. Н. Засурский, М. М. Коренева, Е. А. Стеценко]. – Том IV : Литература последней трети XIX века. 1865-1900 (становление реализма). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 991 с.

61. Іванюк С. Концепція юного героя в українській літературі для дітей / С. Іванюк // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2007. – Вип. 119. – С. 77-83.
62. Іванюк С. Література для дітей / С. Іванюк // Історія української літератури ХХ століття [у 2 кн.]. – Кн. 1 : Перша половина ХХ століття : підручник / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – С. 418-421.
63. Карабльова О., Клименко З. Дитячий світ у прозі Григора Тютюнника / О. Карабльова, З. Клименко // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / від. ред. В. А. Зарва. – Вип. ХХІ. Лінгвістика і літературознавство. – Бердянськ : БДПУ, 2009. – С. 340-347.
64. Караменова Т. Книжки, що не зраджують / Т. Караменова // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 3. – С. 108-114.
65. Качак Т. Зарубіжна дитяча література : основні аспекти вивчення / Т. Качак // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Вип. 1. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – С. 125-131.
66. Кереньи К. К. Трикстер и Древнегреческая мифология / К. К. Кереньи // Радин П. Трикстер : Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. – СПб. : Евразия, 1999. – С. 242-264.
67. Кестнер Е Еміль і детективи : [повість] / Е. Кестнер : [пер. з нім. К. Гловацької] ; [худ. Є. Двоскіна]. – К. : Махаон-Україна, 2011. – 128 с. ; іл.
68. Кизилова В. Дитяча література : Стан. Проблеми. Перспективи / В. Кизилова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / від. ред. В. А. Зарва. – Вип. ХХ. Лінгвістика і літературознавство. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. – С. 236-240.
69. Кизилова В. В., Пушко В. Ф. Дитяча українська література : підруч. для студ. вищ. навч. закл. / В. В. Кизилова, В. Ф. Пушко. – Луганськ : Знання, 2006. – 258 с.
70. Кирилюк О. «На-на» said the clown : блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна) / О. Кирилюк // Δόξα / Док-

- са : зб. наук. праць з філософії та філології. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 8-17.
71. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література : навч. посіб. / Л. М. Кіліченко. – К. : Вища шк., 1988. – 264 с.
 72. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література : навч. посіб. / Л. М. Кіліченко, П. Я. Лещенко, І. М. Проценко. – К. : Вища шк., 1979. – 334 с.
 73. Койн І. Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити : [повість] / І. Койн [пер. з нім. Ю. Бадзьо ; худож. Є. Двоскіна]. – К. : Махаон-Україна, 2012. – 160 с. ; іл.
 74. Колесник О. Чи повинна анімація бути смішною? / О. Колесник // Δόξα / 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.
 75. Костецький А. «Бо в дитинстві був рудий...» / А. Костецький // Початкова школа. – 2001. – № 7. – С. 62-63.
 76. Костецький А. «Не забувайте незабутнє!..» / А. Костецький // Початкова школа. – 2001. – № 6. – С. 63-64.
 77. Крюс Дж. Флорентіна : [повість для мол. шк. віку] / Дж. Крюс [пер. з нім. Г. Кирпи]. – К. : Веселка, 1983. – 95 с. ; іл.
 78. Кулідж С. Невгамовна Кейті [для сер. шк. віку] / С. Кулідж. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2010. – 287 с.
 79. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячьо лицами : Миф. Архетип. Бессознательное / Дж. Кэмпбелл. – К. : «София», Ltd, 1997. – 336 с.
 80. Лабашук О. «Малюк Цахес, на прізвисько Цинобер» : материнська й Божа опіка над сиротою. Спроба антропологічного прочитання / О. Лабашук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2008. – № 14. – С. 27-31.
 81. Лазаренко В. Словесно-мовленнєвий та ідейно-художній образ Г. Тютюнника у повісті «Климко» / В. Лазаренко // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-

- методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. I. – Одеса, 1991. – С. 98-100.
82. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : підручник / М. Лановик, З. Лановик. – 3-тє вид., стер. – К. : Знання-прес, 2005. – 591 с.
 83. Лапко О. Екранізація літературного твору як адаптація до кіномови (на матеріалі драми І. Франка «Украдене щастя» та художнього фільму Ю. Ткаченка) / О. Лапко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 6 (217). – Ч. II. – С. 28-36.
 84. Линдгрєн А. Приключєня Емиля из Лєннеберги : [повєсть] / А. Линдгрєн : [перєск. со шведс. Л. Лунгина ; рис. В. Васильєва]. – М. : «Детская литература», 1977. – 206 с. ; ил.
 85. Ліндгрєн А. Пєппі Довганчєхє. Малий і Карлсон, що живе на даху : [повісті для мол. шк. віку] / А. Ліндгрєн : [пер. зі швед. О. Д. Сенюк ; передм. А. Г. Костецького ; мал. Ілун Вікланд]. – К. : Веселка, 1990. – 616 с. ; іл.
 86. Ліндгрєн А. Знаменитий детектив Блюмквіст [повісті] / А. Ліндгрєн : [пер. зі швед. О. Сенюк]. – К. : Школа, 2003. – 432 с.
 87. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – (Nota bene)
 88. Мацевко-Бекєрська Л. Голос і точка зору в просторі тексту для дітей / Л. Мацевко-Бекєрська // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2009. – № 3. – С. 118-123.
 89. Мацевко-Бекєрська Л. Дитинство як етичний феномен : інтрадієгетичний наратив у просторі дитячого тексту (на матеріалі української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст.) / Л. Мацевко-Бекєрська // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2008. – № 9. – С. 104-111.
 90. Мацевко-Бекєрська Л. Дитяча література як форма діалогу культур : герменевтичний аспект / Л. Мацевко-Бекєрська // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літерату-

- ри для дітей та юнацтва. – Вип. 1. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – С. 18-24.
91. Мацевко-Бекерська Л. Наративна природа онтологічних пошуків дитячого тексту / Л. Мацевко-Бекерська // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2007. – Вип. 119.– С. 173-180.
92. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології [монографія] / Л. В. Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
93. Мелетинский Е. Герой волшебной сказки / Е. Мелетинский. – М. – СПб. : «Академия Исследований Культуры», «Традиция», 2005. – 240 с.
94. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. Мелетинский. – М. : Рос. гос. гум. ун-т, 1994. – 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4)
95. Мендельсон М. Марк Твен – гуморист і сатирик / М. Мендельсон // Твен М. Твори [в 2-х т.]. – Т. І. Пригоди Тома Сойсера : [повість] ; Пригоди Гекльберрі Фінна : [роман] ; Принц і злидар : [повість] / [перекл. з англ. ; передм. М. Мендельсона ; прим. І. Новиченка]. – К. : Дніпро, 1985. – С. 5-17.
96. Міщенко О. Урбаністичний дискурс в українській дитячій літературі / О. Міщенко // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2007. – Вип. 119. – С. 161-165.
97. Мовчан Р. Література для дітей та юнацтва в системі історії української літератури ХХ століття / Р. Мовчан // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 10. – С. 77-84.
98. Мовчан Р. Чи був дитячим письменником Григорій Тютюнник? / Р. Мовчан // Літературна Україна. – 2001. – 6 грудня. – С. 2.
99. Моклиця М. Іntenційно «дитячі» елементи літератури для дорослих / М. Моклиця // Волинь філологічна : текст і контекст. Українська і польська література для дітей та юнацтва : зб. наук. пр. – Вип. 3 / упор. Т. П. Левчук. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – С. 5-19.

- 100.Мязотс О. Говорить правду необхідно [Електр. ресурс] / О. Мязотс // Библиотека в школе. – 2009. – № 9. – Режим доступу : http://lib.1september.ru/view_article.php?ID=200900910
- 101.Наснко М. Володимир Винниченко / М. Наснко // Рідний край. Науковий, публіцистичний художньо-літературний альманах. – 2000. – № 2(3). – С. 41-43.
- 102.Назаревич Л. Т. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.06 / Назаревич Леся Тарасівна. – Тернопіль, 2008. – 217 с.
- 103.Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Слово і Час. – 2003. – № 6. – С. 7-19.
- 104.Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 10-18.
- 105.Немировська О., Немировська Т. Художній простір у дитячих творах В. К. Винниченка / О. Немировська, Т. Немировська // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. II. – Одеса, 1991. – С. 40-41.
- 106.Нестайко Вс. Тореадори з Васюківки [повісті] / Вс. Нестайко. – 15-те вид. – К. : «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2010. – 544 с.
- 107.Носов Н. Фантазёры : Рассказы и повести [для детей мл. шк. возр.] / Н. Носов. – Ташкент : Юлдузча, 1988. – 304 с.
- 108.Нямцу А. «Літературні міфи» у європейському загальнокультурному контексті / А. Нямцу // Теорія літератури, компаративістика, україністика : зб. наук. праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філол. н., проф., академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабашук, Я. Гринчишин, С. Ткачов // Studia Methodologica. – Вип. 19. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 295-307.

109. Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті / А. Нямцу // Нямцу А. Є., Литвинюк О. М. Міфопоетика Вільяма Голдінга : монографія / А. Є. Нямцу, О. М. Литвинюк. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 12-34.
110. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монографія / А. Нямцу. – Черновцы : «Рута», 2007. – 520 с.
111. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
112. О. Генрі. Вибране : Королі і капуста. Оповідання та новели / О. Генрі. [упоряд. Н. Торкут]. – К. : А.С.К., 2006. – 704 с. – (Б-ка зарубіжної літератури)
113. Огар Е. І. Дитяча книга : проблеми видавничої підготовки : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Е. І. Огар. – Львів : Аз-Арт, 2002. – 160 с.
114. Огар Е. І. Сучасне дитяче книговидання : «хвороби росту» / Е. І. Огар // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальная коммуникация». – Том 21 (60). – 2008. – № 1. – С. 404-408.
115. Олдрич Т. Б. Воспоминания американского школьника : [повесть] / Т. Б. Олдрич : [пер. с англ. Т. Граббе, З. Задунайской]. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 172 с.
116. Павлов Д. Название имеет значение. О соционических номенклатурах [Електронний ресурс] / Д. Павлов. – Режим доступу : <http://socionics.kiev.ua/articles/methodology/name-matter/>
117. Панченко В., Присяжнюк С. Федько-халамидник та інші / В. Панченко, С. Присяжнюк // Дивослово. – 2005. – № 7. – С. 21-24.
118. Папуша О. Дитяча література як маргінес літературознавчої теорії : до проблеми конституювання об'єктів наукового дискурсу / О. Папуша // Слово і Час. – 2004. – № 12. – С. 20-26.
119. Папуша О. Наративна комунікація в дитячій літературі / О. Папуша // Теорія літератури, компаративістика, українсь-

- тика : зб. наук. праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філол. н., проф., академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов // *Studia Methodologica*. – Вип. 19. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 86-96.
120. Папуша О. Феномен перекладу в дитячій літературі / О. Папуша // *Літературознавча компаративістика : навч. посіб.* / ред. Р. Т. Гром'як ; упоряд. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 318-328.
121. Папуша О. М. Наратив дитячої літератури : специфіка художнього дискурсу : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.06 / Папуша Ольга Миколаївна. – Тернопіль, 2004. – 236 с.
122. Папуша О. М. Наратив дитячої літератури : специфіка художнього дискурсу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. «Теорія літератури» / О. М. Папуша. – Тернопіль, 2004. – 19 с.
123. Потніцева Т. Концепт дитинства в західній літературі кінця ХІХ – початку ХХ століть / Т. Потніцева // *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. – 2007. – Вип. 119. – С. 137-142.
124. Почепцов Г. Г. Семиотика / Г. Г. Почепцов. – М. : «Рефлбук», К. : «Ваклер», 2002. – 432 с.
125. Присяжнюк С. Портрет як засіб розкриття характеру в дитячих оповіданнях В. Винниченка / С. Присяжнюк // *Рідна школа*. – 2003. – № 9. – С. 56-58.
126. Присяжнюк С. С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. С. Присяжнюк. – Кіровоград, 2006. – 24 с.
127. Прищенко С. Історико-культурологічні аспекти семантики кольору [Електронний ресурс] / С. Прищенко. – Режим доступу : http://koloristika.info/t_kak.php

- 128.Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1946. – 340 с.
- 129.Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). / В. Я. Пропп [науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова]. – М. : Издательство «Лабиринт», 1999. – 288 с.
- 130.Радин П. Трикстер : Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / П. Радин : [пер. с англ. В. В. Кирющенко ; ред. А. В. Тавровский]. – СПб. : Евразия, 1999. – 288 с.
- 131.Ранк О. Миф о рождении героя / О. Ранк [сост. С. Л. Удовик]. – К. : Ваклер, 1997. – 250 с.
- 132.Ратушняк О. Використання екранізацій в літературній освіті школярів / О. Ратушняк // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Вип. 111. – С. 189-197.
- 133.Резніченко Н. Художні особливості української пригодницької літератури для дітей 70-80-х років ХХ століття / Н. Резніченко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. / відп. ред. Г. Ф. Семенюк. – Вип. 18. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. – С. 19-22.
- 134.Ремак Генрі Г. Літературна компаративістика : її визначення та функції / Генрі Г. Ремак : [пер. з англ. О. Гона] // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 44-56.
- 135.Рибалко М.-М. Засоби візуалізації емоційного стану дитини в ситуації обману (на матеріалі романів Дж. К. Ролінг) / М.-М. Рибалко // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2007. – Вип. 119. – С. 94-99.
- 136.Рідне слово. Українська дитяча література : хрестоматія : [у 2 кн.]. – Кн. 1. / упоряд. З. Д. Варавкіної, А. І. Мовчун, М. Ф. Череній. – К. : «Либідь», 1999. – 400 с.

137. Роулінг Дж. К. Гарри Поттер и Орден Феникса [роман] / Дж. К. Роулінг : [перевод с англ. В. Бабкова и др.]. – М. : ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 827 с.
138. Руднев В. Винни Пух и философия обыденного языка [Електронний ресурс] / В. Руднев // Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу / [пер. с англ. Т. А. Михайловой и В. П. Руднева ; аналитич. ст. и комент. В. П. Руднева]. – 3-е изд., доп., исправл. и перераб. – М. : Аграф, 2000. – 320 с. – Режим доступа : <http://lib.ru/MILN/pooh-rudnev.txt>
139. Саймон Ф. Гадкий Генри и вши [рассказы] / Ф. Саймон : [перевод с англ. Н. Конча]. – М. : ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2008. – 96 с. – (Гадкий Генри)
140. Саймон Ф. Гадкий Генри и Дом с приведениями [рассказы] / Ф. Саймон : [перевод с англ. Н. Конча]. – М. : ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2008. – 96 с. – (Гадкий Генри)
141. Саймон Ф. Гадкий Генри и Мумия [рассказы] / Ф. Саймон : [перевод с англ. Н. Конча]. – М. : ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2008. – 96 с. – (Гадкий Генри)
142. Саймон Ф. Гадкий Генри разбогател [рассказы] / Ф. Саймон : [перевод с англ. Н. Конча]. – М. : ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2008. – 96 с. – (Гадкий Генри)
143. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр : [пер. В. И. Колядко]. – М. : Республика, 2000. – 639 с.
144. Семіліточка : Українські народні казки у записках та публікаціях письменників XIX – поч. XX століття [для мол. та серед. шк. віку] / упоряд., передм. і приміт. Л. Ф. Дунаєвської. – К. : Веселка, 1990. – 319 с., іл.
145. Сердюк Л. Дитяча література / Л. Сердюк // Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 149.
146. Сікорська І. Сирітка як концентр жіночих образів народної казки / І. Сікорська // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 32. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – С. 383-388.

147. Скобелева-Сологуб Н. Володимир Винниченко : про дітей і для дітей / Н. Скобелева-Сологуб // Слово і Час. – 1999. – № 7. – С. 60-64.
148. Славова М. Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе / М. Славова. – К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. – 94 с.
149. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2002. – 81 с.
150. Тараненко О. Світ Марка Твена і його книги про дітей / О. Тараненко // Твен М. Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна : [повіді для серед. шк. віку] / [перекл. з англ. ; передм. О. М. Тараненко]. – К. : Веселка, 1990. – С. 5-14. – (Шкільна бібліотека)
151. Твен М. Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна : [повіді для серед. шк. віку] / М. Твен [пер. з англ.]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан ; К. : Веселка, 2004. – 480 с.
152. Тихолоз Н. Попелюшка з чарівного замку, або Некоронована царівна жанрів / Н. Тихолоз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 5. – С. 22-31.
153. Тихолоз Н. Попелюшка з чарівного замку, або Некоронована царівна жанрів (закінчення) / Н. Тихолоз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 6. – С. 53-60.
154. Тихомирова О. В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04. «Література зарубіжних країн» / О. В. Тихомирова. – Київ, 2003. – 22 с.
155. Топоров В. Петербург і «Петербургский текст русской литературы» / В. Топоров // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259-367.
156. Традиційні сюжети та образи : дослідження / упоряд. А. Р. Волков. – Чернівці : Місто, 2004. – 445 с.

- 157.Троицкий С. Трикстер : у истоков смеховой культуры / С. Троицкий // Δόξα / 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. 101-108.
- 158.Троицкий С. Юродивые и скоморохи как носители «смехового начала» / С. Троицкий // Δόξα / Докса : зб. наук. праць з філософії та філології. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 18-27.
- 159.Тульчинська Н. М. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. М. Тульчинська. – Дніпропетровськ, 2002. – 16 с.
- 160.Тютюнник Г. М. Твори [оповідання] / Г. М. Тютюнник. – Книга I : Оповідання / упоряд. А. Шевченко, передм. О. Гончара. – К. : Молодь, 1984. – 328 с. ; іл.
- 161.Фрай Н. Література як контекст : «Лісідас» Мільтона / Н. Фрай : [пер. з англ. Ю. Ткачук] // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 244-254.
- 162.Франко І. Вибрані твори [у 3-х т.] / І. Франко. – Т. 2. – К. : Вид-во худ. літ. «Дніпро», 1973. – 623 с.
- 163.Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг [предисл, послесл. Н. В. Брагинской]. – М. : Изд-во «Лабиринт», 1997. – 448 с.
- 164.Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер : [перевод с нем. В. В. Библихина]. – М. : «Ad Marginem», 1997. – 451 с.
- 165.Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
- 166.Химин О. Морально-етична проблематика в оповіданнях для дітей В. Вінниченка (зб. «Намисто») / О. Химин // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-

- методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. II. – Одеса, 1991. – С. 38-40.
167. Хом'як Т., Безбородько В. Про сатиричне начало в оповіданнях В. Винниченка про дітей і для дітей / Т. Хом'як, В. Безбородько // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. II. – Одеса, 1991. – С. 37-38.
168. Хом'як Т., Турган О. Жанрово-стильові особливості творів В. Винниченка про дітей / Т. Хом'як, О. Турган // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. II. – Одеса, 1991. – С. 36-37.
169. Хороб М. Художнє дослідження світу дитини в новелістиці Григора Тютюнника і Євгена Гуцала / М. Хороб // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. I. – Одеса, 1991. – С. 26-27.
170. Чапек К. Холмсиана, или О детективных романах / К. Чапек // Чапек К. Собрание сочинений в 7 т. – Т. 7. – М. : Художественная литература, 1977. – С. 318-334.
171. Чаплин // Сто человек, которые изменили ход истории. – 2008. – № 7. – 31 с.
172. Чаплін Ч. Моя біографія / Ч. Чаплін / пер. з англ. І. Ф. Лещенко та ін. – К. : Мистецтво, 1989. – 448 с. ; іл.
173. Чепурна О. В. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Чепурна О. В. – Кіровоград, 2008. – 24 с.
174. Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос / Ю. Чернявская // Человек. – 2004. – № 3. – С. 37-52.
175. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. – (Альма-матер)

176. Чопик Р. Переступний вік : (Українське письменство на зламі XIX – XX ст.) / Р. Чопик ; [відп. ред. Є. Нахлік]. – Львів ; Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 196 с.
177. Шалагінов Б., Назаров Н. Великий світ маленького дитинства / Б. Шалагінов, Н. Назаров // Всесвіт. – 2008. – № 5-6. – С. 166-171.
178. Шевцова А. Формування духовного світу дитини в збірці «Намисто» Володимира Винниченка / А. Шевцова // Твори для дітей і про дітей у вітчизняній і зарубіжній літературі : тези і матеріали доповідей обласної міжвузівської науково-методичної конференції 11-15 травня 1991 р. [у 2 ч.]. – Ч. II. – Одеса, 1991. – С. 33-34.
179. Шевчук М. В. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. «Теорія літератури» / М. В. Шевчук. – Київ, 2000. – 18 с.
180. Шугай О. «Усе живе – тепле...» : Нове про Григора Тютюнника / О. Шугай. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2006. – 226 с.
181. Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь / П. Экман : [пер. с англ.]. – 2-е изд. – СПб. : Питер, 2010. – 334 с.
182. Юнг К.-Г. О психологии образа Трикстера / К.-Г. Юнг // Радин П. Трикстер : Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. – СПб. : Евразия, 1999. – С. 265-286.
183. A Companion to Mark Twain / [edited by P. Messent, L. J. Budd]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – 568 p.
184. Anderson W. Approaching Children's Literature : Basic Concepts / W. Anderson // Anderson W., Groff P. A New Look at Children's Literature. – Belmont Calif : University Press, 1972. – P. 2-39.
185. Bushman J. H., Bushman K. P. Using young adult literature in the English classroom / J. H. Bushman, K. P. Bushman. – New York : Macmillan Publishing Company, 1993. – 253 p.

186. Children's Literature and the Fin de Siècle / [edited by R. McGillis]. – London : Praeger, 2003. – 223 p.
187. Daniel C. Voracious Children : Who Eats Whom in Children's Literature / C. Daniel. – London and New York : Routledge. Taylor & Francis Group, 2006. – 265 p.
188. Fader S. Tricksters / S. Fader // *Storytelling : An Encyclopedia of Mythology and Folklore* / [edited by J. Sherman]. – New York : Sharpe Reference, 2008. – P. 462-465.
189. Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols / M. Ferber. – New York : Cambridge University Press, 1999. – 263 p.
190. Frye N. Anatomy of Criticism. Four essays / N. Frye. – 15th printing. – Princeton : Princeton University Press, 2000. – 383 p.
191. Garland C. Curious Appetites: Food, Desire, Gender, and Subjectivity in Lewis Carroll's *Alice* Texts / C. Garland // *The Lion and the Unicorn*. – 2008. – № 32. – P. 22-39.
192. Huck C. S. Children's literature in the elementary school / C. S. Huck, S. Heler, J. Hickman. – 4th edition. – New York : Holt, Rinehart and Winston, inc., 1987. – 782 p.
193. Hunt P. Necessary Misreadings : Direction in Narrative Theory for Children's Literature / P. Hunt // *Studies in the Literary Imagination. Narrative Theory and Children's Literature*. – Vol. XVIII. – No. 2. – Atlanta, Georgia : Georgia State University, 1985. – P. 107-122.
194. Keeling K. Introduction : Food in Children's Literature / K. Keeling, S. Pollard // *Critical Approaches to Food in Children's Literature* [edited by Keeling K., Pollard S.] – London and New York : Routledge. Taylor & Francis Group, 2009. – P. 3-18.
195. Messent P. The Cambridge Introduction to Mark Twain / P. Messent. – New York : Cambridge University Press, 2007. – 138 p.
196. Moss A. Varieties of Children's Metafiction / A. Moss // *Studies in the Literary Imagination. Narrative Theory and Children's Literature*. – Vol. XVIII. – No. 2. – Atlanta, Georgia : Georgia State University, 1985. – P. 79-92.
197. Nikolajeva M. Comparative Children's Literature : What is There to Compare? / M. Nikolajeva // *Papers : Explorations into Children's Literature*. – 2008. – Vol. 18. – № 1. – P. 30-40.

198. Nikolajeva M. *Crowing up : The dilemma of children's literature* / M. Nikolajeva // *Children's Literature as communication : the ChiLPA Project* / [edited by R. D. Sell]. – Vol. 2. – Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2002. – P. 111-136.
199. Nilsen A. P., Donelson K. L. *Literature for today's young adults* / A. P. Nilsen, K. L. Donelson. – Fourth Edition. – New York : Harper Collins College Publishers, 1993. – 626 p.
200. Nowina-Sroczyńska E. *Przezroczyście ramiona ojca : Studium etnologiczne o magicznych dzieciach* / E. Nowina-Sroczyńska. – Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997. – 212 s.
201. 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.
202. Oziewicz M. *A Child of Power and Quest for Sustainable Environmental Ethics in Orson Scott Card's Alvin Maker Series* / M. Oziewicz // *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. – 2007. – Вип. 119. – С. 60-67.
203. Railton S. *Mark Twain : A Short Introduction* / S. Railton. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2004. – 132 p.
204. Randall D. *Empire and Children's Literature : Changing Patterns of Cross-Cultural Perspective* / D. Randall // *Children's Literature in Education*. – 2010. – № 41. – P. 28-39.
205. Rose J. *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction* / J. Rose. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1993. – 181 p.
206. Shavit Z. *Poetics of Children's Literature* / Z. Shavit. – Athens, London : Univ. Georgia Press, 1986. – xiii, 200 p.
207. *Teaching children's literature : issues, pedagogy, resources* / [edited by G. E. Sadler ; consultant editor U. C. Knoepfelmacher]. – New York, 1992. – 257 p.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Аверінцев Сергій 22
Алексеев Михайло 22
Амонашвілі Шалва 32
Андерсон Вілліам 25
Анічков Євген 22
Арзамасцева Ірина 92
Аристофан 39
Афанасьєв Олександр 22

Б

Багмут Іван 7, 30, 50
Бакула Богуслав 18
Балдіцин Павло 67, 68, 104, 120
Баркова Олександра 51, 52, 53
Баррі Джеймс Метью 27, 158
Барт Ролан 22
Бахтін Михайло 37, 43, 44, 45,
80, 81, 103, 159, 168
Бенфей Теодор 22
Білецький Олександр 22
Близнаць Віктор 14, 133
Боброва Марія 67, 91, 108
Боден Ніна 7, 30, 63, 119, 129,
131, 133, 135, 137, 143, 144,
145, 146, 148, 151, 152, 159,
162, 163, 164, 188, 189
Бойцун Ірина 6, 14, 16
Боккаччо Джованні 45
Бомарше П'єр-Огюстен Карон
де 43
Борев Юрій 66
Брандіс Євген 6, 120
Брауде Людмила 6
Будний Василь 23
Будугай Ольга 6, 14, 16, 109
Буслаєв Федір 22
Буш Вільгем 48, 91

В

Вайсштайн Ульріх 172, 173
Веселовський Олександр 22
Ветт Ян 99
Вздутьська Валентина 16, 18
Винниченко Володимир 7, 11,
14, 30, 60, 63, 118, 119, 123,
124, 127, 129, 131, 132, 133,
135, 137, 139, 140, 144, 146,
147, 155, 156, 158, 159, 162,
168, 169, 188, 189
Вишневецька Оксана 18
Віцин Георгій 175
Волков Анатолій 23, 24

Г

Гаврилов Дмитро 37, 41
Гайдай Леонід 174, 175, 176,
178, 179, 180
Гайдегер Мартін 155
Гамбург Єфим 179
Гарачковська Оксана 6, 14
Гарланд Каріна 12
Гашек Ярослав 43
Гнідець Уляна 6, 13, 15, 16, 48,
158
Гоголь Микола 47
Гольдоні Карло 43
Гофман Генріх 48
Грачевський Борис 184
Гузєєва Наталія 185
Гурбанська Антоніна 14
Гуцало Євген 14, 113

Ґ

Ґете Йоганн-Вольфганг 39
Ґрімм Вільгем 22
Ґрімм Якоб 22

Госсіні Рене 30, 31

Д

Давидов Анатолій 14
Дашкевич Микола 22
Демурова Ніна 6
Денисюк Іван 157
Деніел Керолін 13
Дерменджі Омер 23
Дефо Даніель 91, 99, 100
Дземидок Богдан 119, 180
Діккенс Чарлз 27, 60, 63
Діма Александр 22
Діоген Синопський 41
Довженко Олександр 115
Долгушева Ольга 66
Драгоманов Михайло 22
Драгунський Віктор 30, 31
Драненко Галина 23
Дюма Олександр 179
Дюришин Діоніз 22

Е

Екман Пол 133
Енгельгардт Борис 22
Енде Міхаель 27, 28

Ж

Жирмунський Віктор 22

З

Заверталюк Нінель 140, 157
Зборовська Ніла 126
Зубрицька Марія 139

І

Іваненко Оксана 18
Іванюк Сергій 16, 125
Івашина Тетяна 23
Ільницький Микола 23
Ільф Ілля 102

К

Калкін Маколей 184
Карпенко-Карий Іван 47
Качак Тетяна 6, 16
Кемпбелл Джозеф 51, 52, 54, 55
Кереньї Карл 37, 38, 39
Кестнер Еріх 8, 30, 96, 97, 107,
111, 112, 113
Кех Джон 12
Кизилова Віталіна 16
Кирилюк Олександр 43
Кілінг Кара К. 13
Кіліченко Любов 6, 10
Кіяновська Маріанна 16
Кларк Боб 174, 175, 177, 179
Клірі Беверлі 30
Койн Ірмгард 7, 30, 63, 119, 122,
127, 137, 143, 144, 145, 146,
155, 156, 158, 164, 165, 168,
170, 189

Коламбус Кріс 184
Колесник Олена 179, 182
Коллоді (Карло Лоренціні) 26
Комар Борис 14
Корчак Януш 18
Косенко Олександра 23
Костомаров Микола 22
Котляревський Іван 47
Крістева Юлія 22
Кромптон Річмал 30
Кропивницький Марко 47
Круль Лариса 16
Крюс Джеймс 30, 32, 80
Кузовков Олег 181
Кулідж С'юзен 8, 30, 79
Куліш Пантелеймон 47

Л

Лабашук Оксана 55
Ленг Ендрю 22
Ліндгрєн Астрід 7, 11, 18, 27, 30,
31, 76, 77, 80, 81, 83, 87, 88,
97, 98, 100, 105, 106, 148, 173,
189

Логвіненко Наталія 16
Лотман Юрій 40
Лущевська Оксана 16, 18

М

Марченко Наталя 6, 16, 17
Мацевко-Бекерська Лідія 6, 16
Медведев Валерій 31
Медведев Микола 35
Мелетинський Єлезар 22, 37,
42, 51, 56, 57, 58
Мессент Пітер 69, 139
Мілн Алан Александр 26
Мищенко Олена 113
Мовчан Раїса 16, 124
Морріс Лінда А. 110
Мосс Аніта 12
Мюллер Макс 22

Н

Назаревич Леся 146
Назаров Назарій 14
Наливайко Дмитро 172
Негребецький Владислав 184
Нейолов Євгеній 6
Нестайко Всеволод 7, 11, 30,
31, 49, 50, 66, 68, 70, 72, 73,
76, 82, 92, 96, 97, 109, 111,
113, 114, 141, 173, 188, 189
Нестлінгер Крістіне 27
Неупокоева Ірина 22
Ніколаєва Марія 27, 99, 100,
101, 104, 105, 106, 127
Новіна-Срочинська Єва 55
Носов Микола 8, 30, 81, 92, 185
Нямцу Анатолій 21, 23, 24, 25,
31, 33, 65, 102, 190

О

Овдійчук Лілія 6, 16
О.Генрі (Вільям Сідні Портер)
8, 11, 30, 31, 75, 83, 173-180,
184

О'Саллівен Емер 19, 21, 171
Обенцінгер Гілтон 139, 160
Огар Емілія 6, 16
Огульчанський Олексій 14
Озевіч Марек 13
Олдріч Томас Бейлі 30, 32, 49,
105

П

Павлов Дмитро 34
Панченко Володимир 140
Папуша Ольга 6, 16, 18
Перрінгтон Вернон Луїс 67
Петров Дмитро 22
Петров Євгеній 102
Піпін Олександр 22
Поліщук Надія 23
Поллард Скотт Т. 79
Потебня Олександр 22
Потніцева Тетяна 118
Почепцов Георгій 77
Присяжнюк Світлана 14, 129
Прихода Мирослава 16
Пропп Володимир 51, 101

Р

Рабле Франсуа 39
Радін Пол 37, 38, 39
Ранк Отто 51, 54
Резніков Анатолій 174, 175, 179
Резніченко Наталія 6, 14
Реілтон Стефен 67, 79, 139, 152
Ремак Генрі Г. 171
Рендал Дон 13
Рибалко Мирослава-Марія 149
Ролінг Джоан Кетлін 27, 173
Роуз Жаклін 10
Руднев Вадим 26

С

Сабат Бернард 104
Сабат Галина 14
Савка Мар'яна 16

Саймон Франческа 8, 30, 68,
86, 102, 189, 190
Сампе Жан-Жак 30, 31
Сартр Жан-Поль 147, 150, 151
Сент-Екзюпері Антуан Марі
Роже де 27
Сетон-Томпсон Ернест 31
Скураговська Людмила 6
Славова Маргарита 11, 12, 28,
33, 73, 86, 95
Смірнов Олексій 175, 176
Старицький Михайло 47
Стотт Джон К. 13
Ступак Юрій 6

Т

Тараненко Оксана 6, 120, 139
Таркінтон Бус 30, 31
Твен Марк (Семюел Ленгхорн
Клеменс) 7, 11, 30-32, 34,
49, 59, 63, 65-68, 72, 73, 77,
79, 85-87, 91, 104, 105, 108-
110, 119, 120, 127, 138, 144,
146, 151, 152, 155-163, 173,
186, 189, 190
Тейлор Едуард Барнетт 22
Тихомирова Олена 95
Тихонов Сергій 175
Толстий Олексій 26
Топоров Володимир 115
Трайтес Роберта Сілінджер 145
Троїцький Сергій 37, 39
Тульчинська Наталія 141, 154
Тютюнник Григорій 7, 11, 14, 30,
64, 119, 123-125, 127, 139-
142, 144, 145, 146, 151, 153,
154, 159-161, 164, 167, 168,
188, 189

У

Урнов Дмитро 6
Ушинський Костянтин 115

Ф

Фрай Нортроп 22, 25, 96, 97, 99,
104, 138
Франко Іван 8, 9, 14, 22, 27,
115
Фрейденберг Ольга 37, 42, 43,
75
Фрейзер Джеймс Джордж 22

Х

Халізов Валентин 128, 136
Хант Пітер 12
Хороб Марта 142

Ч

Чапек Карел 96, 97, 98
Чаплін Чарлі 119, 120
Чепурна Олена 6, 14
Чернявська Ірина 6
Чернявська Юлія 37, 40, 41
Чопик Ростислав 140, 157
Чуковський Костянтин 6

Ш

Шалагінов Борис 14, 16
Шевіт Зохар 9, 11, 12
Шеллі Мері 26
Шугай Олександр 64

Щ

Щербаченко Тетяна 16

Ю

Юнг Карл Густав 22, 26, 37, 38,
39

Я

Янссон Туве 26

Наукове видання

Салюк Богдана Анатоліївна

**PERPETUUM MOBILE
ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ:
ТИПОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ
ДИТИНИ-БЕШКЕТНИКА**

Монографія

Літературний редактор – *М.М. Греб*

Комп'ютерна верстка та дизайн *Б.А. Салюк*

Технічний редактор *О.В. Хатунцева*

Підписано до друку 08.07.2013р.

Формат 60x84/16. Папір офсетний.

Гарнітура «Times New Roman». Друк – лазерний.

Ум.-друк. арк. 12.56. Обл.-вид. арк.11.80

Наклад 300 прим. Вид. № 178. Зам. № 181.

Видавництво та друк ПП "ЛАНДОН-XXI"

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: серія ДЦ №159 від 22.10.2010 р.

83120, м. Донецьк, вул. Петровського, 126-А/32.

Тел. (062) 334-49-66, (095) 295-58-12 e-mail: elenah66@gmail.com